4
1955

ИСКУССТВО КИНО

KANJO

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

А. Гайдар. Судьба барабанщика 3

К. Парамонова. О нерешенных проблемах детского кино 58

М. Ромм. С. Эйзенштейн о литературе и кино 72

С. Эйзенштейн. Неопубликованные работы

Пушкин и кино 75

Примеры изучения монтажного письма 78

Пушкин-монтажер 90

А. Кузнецов. Агрокинопропаганда на Украине 97

ЗА РУБЕЖОМ

А. Гурвич. Знамение времени 101

По страницам газеты «Унита» 114

Засилие американских киномонополий в Западной Германии . . 115

Новая работа Гельберга в ДЕФА 115

ХРОНИКА

В сценарных отделах киностудий

И. Саввин. Перестроить работу по-новому. **И. Сосновский.** «Тише! Запись!» 116

Новый корреспондент кинохроники ☆ Режиссер-путешественник 118

Новые фильмы 124

На обложке — кадр из фильма «Два друга»

На вкладках — кадры из фильмов «Борис Годунов», «Студеное море»

4 АПРЕЛЬ 1955

Государственное издательство «Искусство»
Москва

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Арк. ГАЙДАР

СУДЬБА БАРАБАНЩИКА

(Неоконченный сценарий, дописан Л. Соломянской)

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Сережа Баташов — 13 лет, темноглазый, мягкий овал лица, легкие волосы, неяркие брови.

Петр Александрович Баташов — отец Сережи, инженер военного завода, в прошлом боевой командир саперной роты. Широкий в плечах. Мягкие, как у сына, волосы. Носит гимнастерку, военный ремень, сапоги. Ему 39—40 лет.

Валентина — его жена, молодая красивая белокурая женщина.

Николай Платонович Половцев — инженер, директор завода, на котором работает Баташов. Товарищ Баташова по годам гражданской войны. Прямые, черные седеющие волосы, чуть восточный разрез глаз. Ему 42—44 года.

Нина — дочь Половцева, широколицая, черноглазая порывистая девчонка, ровесница Сережи.

Виктор Беляев — второй муж Валентины, инструктор Осоавиахима. Стройный, спортивной внешности человек, 29—30 лет.

Славка Грачковский — 13 лет, белокурый задумчивый мальчик с хорошей застенчивой умной улыбкой.

Павел Семенович Грачковский — отец Славки, военный инженер, высокий, светловолосый, носит гимнастерку с тремя шпалами на петлицах. Ему 39 лет.

Бабушка Славки Грачковского — говорливая добрая старушка.

«Дядя Вася» — низкорослый, толстый человек в клетчатом костюме и яркожелтых ботинках.

«Старик Яков» — квадратная лохматая голова с круглой плешью, лицо покорябано оспой, обрюзглые углы губ опущены, тупо или гневно смотрят бычьи глаза. Одет в зеленую диагоналевую гимнастерку. На груди орден Трудового Красного Знамени.

«Артист» — крючконосый, сутулый человек неопределенного возраста. Одет с претензией на элегантность, но неряшливо.

Юрка Кавякин — разболтанный парнишка, лет 15—16, в клетчатой маленькой кепочке, брюки с напуском на сапоги. У него узкие, хитрые глаза, подбритые брови, но лицо еще по-мальчишески круглое.

Дворник дядя Николай — добродушный пожилой человек, но выглядит хмурым и строгим. Хмурым его делают нависшие брови.

Павел Барышев — вожатый пионерского отряда. Лобастый, круглолицый, веселый человек с приподнятыми удивленными бровями.

Сумасшедшая старуха — очень высокая, седая; в руке изящная черная лакированная палка.

Ее сын — худенький, сутулый, морщинистый человек со слегка вьющейся бородкой. Ему лет 39, но выглядит он стариком.

Старьевщик — хитрый старик с жесткими маленькими глазками.

Военный следователь — высокий худощавый человек.

В прологе:

Капитан 3-го ранга — это Сережа Баташов в наши дни. Ему около 30 лет. Широкоплечий, невысокий, обветренное лицо, веселые темные глаза. Легкие, как у отца, волосы закинуты назад.

Его сын — светловолосый мальчуган, лет 5. Любопытные, широко расставленные глаза. Он в тельняшке с короткими рукавами.

В эпизодах:

«Огонь-ребята» — Женя, Петя, Володя — такой же внешности, как и Юрка Кавякин.

Добродушная старушка — соседка Сережи Баташова.

Полная женщина — соседка Грачковских.

Толстый карапуз.

Пионеры, ребятишки во дворе, милиционер и другие.

Еще перед заголовочным кадром слышится мелодия марша. Звучит марш-поход. Его быстрый ритм отбивает звучная дробь барабанов.

Погасли вступительные титры, и на экране эпиграф:

ЭТО РАССКАЗ НЕ О ВОЙНЕ, НО О ДЕЛАХ СУРОВЫХ И ОПАСНЫХ НЕ МЕНЬШЕ, ЧЕМ САМА ВОЙНА.

И прямо на зрителя, занимая весь экран, идет строй пионеров. Громче мелодия марша, четче дробь барабанов.

Проплыло знамя дружины. Мы читаем слова, вышитые на красном шелке:

«Да здравствует коммунизм!

Viva España libre!

Пионерам Москвы от пионеров Мадрида»*.

Рядом со знаменем идут строгие, торжественные ассистенты...

Среди них задорная, широколицая, черноглазая девчонка.

Идут фанфаристы.

...И теперь на экране дружный ряд веселых барабанщиков.

Они шагают и шагают... прямо на зрителя...

Ближе...

Ближе...

Вот в фокусе аппарата уже только один барабанщик. Темные глаза, неяркие брови. Он шагает стремительно, и легкие палочки обрушиваются градом ударов на туго натянутую кожу барабана. На ритм марша, который четко отбивает барабанщик, ложится чья-то реплика:

— Бьют барабаны марш-поход...

Взмах — и застыли в воздухе палочки барабанщика. Оборвалась их звучная дробь.

Отъехал аппарат. Мы видим фотографию веселого барабанщика. Она стоит на столе среди книг. К ней тянется рука мальчугана. Он на коленях у капитана-моряка.

На столе рядом с фотографией — модель боевого корабля, крошечные модели подводных лодок, катеров. Тут же лист школьной тетради. На нем яркий детский рисунок, сделанный цветными карандашами: синее море, желтое солнце; корабль под красным знаменем дает дружный залп орудиями всех своих башен. В углу пятиконечная звезда с косо расходящимися лучами.

---

* Весной 1937 года делегация бойцов Испанской республики привезла пионерам Москвы знамена от пионеров Мадрида и Барселоны.

Ласково отстранив ручонки сына, моряк взъерошил его светлые волосы, прижал к себе, взял со стола фотографию.

— Бьют барабаны марш-поход... — говорит он. — Каждому отряду своя дорога... свой позор и своя слава.

Мальчик завладел фотографией.

— Папа, это ты?

— Это я, сын.

— А когда?.. Давно?

— Давно, — усмехнулся отец.

— Тогда еще была война?

— Она тогда начиналась, сын.

Всматриваясь вместе с мальчиком в фотографию барабанщика, отец задумчиво говорит:

— Это был тот самый год, в который жизнь моя круто повернула в сторону...

Мальчик взглянул на отца. Он не понимает его слов, но отец продолжает:

— Да, повернула в сторону и увела бы, вероятно, кто знает куда, если бы...

— Если бы что? Папа! — требует объяснения мальчик.

— Если бы твой дед, — широко улыбнулся сыну моряк, — не пел мне хорошие солдатские песни.

Обняв мальчика и чуть покачивая его на колене, моряк тихо запевает:

Между небом и землей
Жаворонок вьется...

— Папа, — перебивает мальчик, — разве это солдатская песня?

Отец не отвечает. Хитровато прищурившись, он продолжает песню.

Мы слышим ту же песню. Она негромко льется над рекой. Только поет ее другой голос.

Раннее тихое утро над зеленым верховьем Истры. Берега то крутые, обрывистые, то низкие, луговые, и тут, в заводи, стоят неподвижно белые кувшинки. На воде возникла, побежала мягкая волна... и вместе с ней громче зазвучала над рекой песня.

Ее поет широкоплечий, круглолицый человек в выгоревшей солдатской гимнастерке. Поредевшие на висках легкие волосы по-мальчишески небрежно спутаны, закинуты назад. Он сидит на веслах и широкими взмахами выводит лодку из заводи на серебристую быстрину реки. (Это Баташов.)

На корме лодки рыбак в брезентовой тужурке. Темноволосый, широколицый, чуть узкоглазый. На затылок сдвинута широкополая шляпа. Подпевая без слов гребцу, он озабоченно разматывает, опускает в воду длинную лесу перемета и рукой указывает гребцу направление. (Это Половцев.)

Под водой коряга. Перемет запутался... Недовольное лицо Половцева.

— Товарищ инженер, прошу держать направление.

— Слушаюсь, товарищ директор, — улыбается Баташов.

Поводки перемета распутаны, выровнены... На воде ровной дорожкой протянулись пробковые поплавки.

Лодка идет вдоль тенистого берега. Спускаются к воде ивы. Баташов поет:

Кто-то вспомнит обо мне
И вздохнет украдкой...

Половцев удобно улегся на корме. Руки под головой... Над ним плывет зеленый шатер склонившихся ветвей ивы. Половцев говорит негромко, задумчиво:

— Хорошо эту песню пела Маруся...— Он приподнял голову.— Петр, сколько лет уже прошло?

— Четыре года. — Задумчиво: — Сереже в ту осень было всего девять лет...

Баташов гребет, проводит лодку под низко нависшими над водой ветвями ивы и выводит ее на светлую, залитую солнцем середину реки. Меняя тон, он говорит:

— За что ты, Николай, Валентину недолюбливаешь?

— Почему «недолюбливаю»? Я, кажется, всегда с уважением...

Как бы не замечая ответа, Баташов продолжает:

— Нет, зря. Валя — неплохой человек, о Сереже, как мать, заботится.

Он снова запел:

Кто-то вспомнит обо мне
И вздохнет украдкой...

Взмах весла, всплеск воды — и лодка уплывает из кадра.

Вниз по косогору, прорываясь через высокую, некошеную траву, бегут две пары детских ног: ноги девочки в пестрых носочках и тупоносых туфлях, ноги мальчика в спортивных тапочках. Ноги бегут все быстрее и быстрее. Наклон горы все круче. Сейчас он кончится. Внизу маленькая поляна... И сразу высокий песчаный обрыв к реке. Над краем обрыва сосна. Ее корни висят над водой.

Раскинув руки, широко раскрыв глаза, уже вся во власти неудержимого бега, несется вниз темноволосая девочка. (Мы видели ее среди ассистентов под знаменем дружины — это Нина Половцева.) Она пытается остановиться, но инерция бега неодолимо несет ее вперед, вниз.

— Стой! Стой!.. Сумасшедшая! — кричит мальчуган. Он мчится за Ниной. (Это барабанщик Сережа Баташов).

Он все видит и понимает: Нина сейчас не удержится, сорвется с обрыва.

Сдвинув светлые выгоревшие брови, сжав губы, мальчик рванулся в сторону, вперед... И вот уже, упираясь ногой в ствол сосны, он поймал за руку Нину.

Букет ромашек летит в воду... Подняв брызги, упали в воду, покатились по обрыву комья земли, галька... Нина на самом краю обрыва. Лицо растерянное, испуганное. Она смотрит на Сережу темными виноватыми глазами и, запыхавшись, прерывающимся голосом смущенно говорит:

— Ну вот... а их и нет...

Сережа еще взволнован, но он гордо и снисходительно смотрит на Нину.

— Сумасшедшая девчонка. Я говорил, линейка в девять тридцать. Полтора километра хорошего марша... ну еще двадцать минут. А встречу назначили на двенадцать ноль-ноль!.. Чего скакать, чего бежать?

Нина. Мы правильно пришли?

Сережа. Сосну видишь? (*Нина кивает головой.*) Колокольня есть?.. (*Нина видит за рекой колокольню.*) И наше старое кострище... Пожалуйста!

Сережа торжественно отступает в сторону. Теперь под сосной видно место, где на черном кругу старого кострища уже приготовлено все для нового костра. Тонкий хворост аккуратно сложен крест-накрест. Приготовлена разжишка — щепа, береста, шишки. Рядом рыжая куча сушняка.

Нина удивленно и вопросительно смотрит на Сережу. Взгляд означает: когда, кто?

С е р е ж а *(опустив голову)*. Это я... вчера...

Н и н а. После отбоя?!

Сережа, наклонив голову, молча подтверждает ее догадку.

— И ты хочешь быть барабанщиком испанского отряда, — укоризненно говорит Нина. И потом обиженно добавляет: — А почему без меня?!

С е р е ж а. Павел был дежурным вожатым, он сказал: «Чтобы одна нога здесь, другая — там»,— и я побежал.

Н и н а. Одна нога... три ноги... ну ладно!

Она улыбнулась, закружилась и ничком упала на траву, утонула в ласковом, знойном, пахучем зеленом море некошеной травы, цветов. Над головой сомкнулись ромашки, колокольчики.

Нина лежа протягивает руку за цветами, рвет их, заплетает венок.

— Сережа, — просит она, — расскажи, что было дальше с барабанщиком. Ты уже прочитал?

Сережа у кострища складывает хворост.

— Прочитал. Я уже всю книгу прочитал... Дальше?.. Он потом взял и убежал от своей злой бабки. — Сережа, рассказывая, переламывает через колено сухой хворост, губы сжаты, движения энергичны; сухой треск хвороста подчеркивает его слова. — Пристал к отряду солдат французской армии. Они тогда были революционеры и одни сражались против всех буржуев...

— Как теперь в Испании?.. Да, Сережа? — Нина приподняла голову.

Сережа кивком согласился с Ниной. Закончив ломать хворост, он устроился возле нее и продолжал рассказ:

— Стал он там барабанщиком. Только маленького барабанщика заподозрили в измене. Это его оклеветал толстый музыкант Мишо...

— Ну! — торопит рассказчика Нина.

— Тогда от обиды ушел барабанщик из отряда, а солдаты и командиры окончательно решили, что он вражеский лазутчик.

Нина перестает плести венок и ожидающе смотрит на Сережу, а Сережа, прихмурив брови, увлекаясь, говорит:

— Но странные дела начали твориться вокруг отряда. То ночью, такой темной, что часовые не видели даже конца своего штыка, вдруг — трам-та-там-там! — затрубил военный сигнал тревогу... Оказалось, что враг подполз совсем близко. Никто не знал, кто подал сигнал, а толстый Мишо выполз после боя из канавы и сказал: «Это я сигналил»... Его представили к награде.

— Но это была неправда! — протестуя, воскликнула Нина.

— А в другой раз, — увлекаясь, продолжает Сережа, — когда отряду приходилось совсем плохо, на высокой башне разрушенного замка, к которой не смог добраться ни один смельчак-доброволец, вдруг появился красный флаг и вспыхнул огонь фонаря. Это был сигнальный фонарь. Он звал на помощь отряду... Помощь пришла! — торжественно сказал Сережа и гневно добавил: — А проклятый музыкант Мишо, который с утра валялся в подвале замка пьяный возле бочек с вином, опять сказал, что сигнал о помощи подал он... Его наградили и произвели в сержанты.

— А дальше?

— А дальше...— Выражение лица Сережи вдруг резко меняется. Гнев исчезает. Изумление и радость в улыбке, в глазах. — А дальше... едут наши! — громко кричит он... и прыгает с обрыва вниз к реке.

— Эй-гей! Пап-ка!

С реки доносится ответное:

— Эй-гей!

Нина стоит над обрывом. Сложив ладони рупором, кричит:

— Па-па-а!..

К берегу идет лодка. Баташов гребет широко, сильно. Половцев приветствует ребят, стоя на корме.

Нина, держась за корень сосны, спускается с обрыва... и, прыгнув вниз, попадает на руки к отцу, повисает у него на шее.

Сереже, очевидно, хочется сделать то же, но он сдерживается и протягивает руку отцу. Баташов, широко улыбнувшись, крепко притягивает его к себе за плечо:

— Здравствуй, сын!

Нина все еще на руках у отца совсем по-ребячьи болтает ногами.

— Папа! Нас отпустили из лагеря к вам на целый-целый день. До вечера!

Баташов разгружает лодку. Передает Сереже веревки, ведро. Вскидывает на плечо рюкзак... Они идут вверх по косогору.

— Папа, а Валентина что не приехала?

— Не смогла.— И, очевидно, заметив досаду на лице сына, Баташов живо добавляет: — Она очень хотела... но у нее там Осоавиахим, экзамены... сидит, учит противогаз, всякий фосген, дифосген, иприт, люизит...

Поднимаются следом за ними Половцев и Нина.

Нина озабочена.

— Ты перец, папка, не забыл?.. А то в прошлый раз... Ну что за уха без перца!

— Почему это я забыл?— Половцев ставит Нину на землю, обеспокоенно шарит рукой в кармане тужурки. Не находит, растерян. Нашел! И, торжествуя, вручает Нине пакетик.

— Сама ты перец! Марш хозяйничать! — Половцев поднимает Нину и ставит ее у подножья сосны...

То же подножье сосны. Знакомый нам край обрыва. Но под сосной уже обжитой лагерь. Палатка, костер, кипит над ним котелок. Нагорело много угля. Нина, приладив полотенце вместо фартука, чистит картофель.

Солнце садится. Ласковым перламутром загорается над лесом вечерняя заря. Половцев возится у костра. Он снял брезентовую тужурку и остался в легком полотняном кителе. На груди поблескивает орден Трудового Красного Знамени. Присев на корточки, он вытолкнул веткой из костра уголек, поймал его на ладонь и, перекатывая с руки на руку, обжигая пальцы, раскуривает трубку... Раскурил... Очень доволен... Выпустил клубы дыма, говорит:

— Поторапливайся, хозяйка! Сейчас Петр Александрович с Сережей рыбу привезут, а у нас ничего не готово.

Нина не отвечает. Она о чем-то глубоко задумалась и тихо спрашивает:

— Папа, а если человека оклеветали, то когда-нибудь правду узнают?

— Правда всегда победит!.. — убежденно говорит Половцев. — А кого оклеветали?.. Кто оклеветал?

— Так, одного мальчика, барабанщика. Толстый музыкант Мишо.

— У вас в лагере?! Какой Мишо?

— Нет, папка, совсем не у нас. Это во Франции... кажется, в тысяча восемьсот каком-то году...

— Может быть, в 1871?

— Может быть... Папа, этот Мишо, конечно, был фашист, правда?.. А в Испании, папа, фашистов побьют?

— Очень хочется, дочка, чтобы побили, — отвечает Половцев и встает. Он выпрямился, посмотрел на речку, потом быстро взял ведро, взял чайник, передал Нине и уже весело сказал: — Ничего, если не побьют сейчас, побьют потом. Но побьют обязательно!

Нина *(подняв руку, задорно)*. Но пасаран!

Половцев *(улыбаясь и грозно)*. Пасаремос!

И прыгает с Ниной вниз.

Они у воды. Половцев погружает ведро в воду... вода расходится кругами.

Круги воды шире, сильнее... Они расходятся возле опущенного и поднятого весла.

Ранние сумерки. Медленно плывет лодка кормой вперед. На веслах Сережа. Баташов тянет в лодку перемет. На поводке бьется, серебрится рыбешка. Баташов снимает, бросает ее в ведро. Сережа, медленно подгребаясь, толкает лодку вперед кормой. Он сосредоточенно занимается этим делом, следит за линией поплавков, но все время поглядывает на отца, явно собираясь ему что-то сообщить... Баташов все понимает, но молча ждет. Наконец, как бы невзначай, но явно гордясь, Сережа говорит:

— Папка! Наш отряд похвалили на линейке. Может быть, нам передадут знамя испанских пионеров...

Баташов оставил перемет. Он внимательно слушает. После паузы Сережа продолжает:

— А меня, кажется, хотят назначить старшим барабанщиком.

— Старшим? — быстро переспрашивает Баташов.

Сережа вспыхнул, смущенно гребет, потом, глядя прямо на отца, раздельно говорит:

— Просто... барабанщиком отряда.

— Как же будет теперь называться ваш отряд? — с шумом втаскивая конец перемета в лодку, спрашивает Баташов.

— Имени Хозе Родригас. Он был солдатом-пулеметчиком. Он приезжал с делегацией в Москву и привез знамя... а потом погиб под Мадридом... Папа! — Сережа задержал в воздухе весла, поглядел на отца.— Кем лучше быть — солдатом или моряком?

— Военный моряк — все равно солдат, и командир — солдат... и барабанщик — солдат! — улыбнулся сыну Баташов.

Гордое, счастливое лицо Сережи. Подняв еще выше весла, он наклонился вперед, напружинившись, откинулся назад... Лодка качнулась и быстро выскользнула из кадра.

Мы видим, как, стремительно разворачиваясь, лодка идет на середину реки...

И снова на экране рыбаки.

— Папка, спой еще какую-нибудь солдатскую песню, — просит Сережа.

— Солдатскую? Хорошо. Положи весла.

Баташов вымыл за кормой руки, зачерпнул пригоршню воды, выпил, вытер руки о колени и запел:

Горные вершины
Спят во тьме ночной.
Тихие долины
Полны свежей мглой...

Удивленное лицо Сережи. Потом он чуть улыбается,— ясно, отец хитрит. Но песня хорошая, поет отец очень славно. Сережа слушает... Баташов поет. Лицо его серьезно:

Не пылит дорога,
Не дрожат листы,
Погоди немного —
Отдохнешь и ты...

Песня умолкла. Последний отзвук голоса улетел и тихо замер где-то в потемневших прибрежных кустах... Лицо Сережи спокойно и тоже серьезно:

— Папа, это хорошая песня. Но ведь это не солдатская.

— Как — не солдатская? — Баташов нахмурился, но в прищуренных глазах, в уголках губ затаилась добрая, хитроватая улыбка. — Ну вот, это горы. Сумерки. Идет отряд. Он устал. Идти трудно. За плечами выкладка — шестьдесят фунтов... винтовка, патроны,— а на перевале белые. «Погодите,— говорит командир,— еще немного, дойдем, собьем, тогда отдохнем... Кто до утра, а кто и навеки...» Как — не солдатская? Очень даже солдатская! — После паузы.— А ну-ка, Сергей, нажми на весла. Греби к берегу. Видишь огонек — это наши,— приподнявшись и и вглядываясь в берег, говорит Баташов.

...И кажется, что двинулся на зрителя, поплыл вперед высокий берег реки, над которым виден веселый огонек костра. Берег ближе. Огонек больше. Откуда-то еле слышно донесся гудок — не то промчался где-то поезд, не то, шумя винтами, прошел пароход. И вместе с гудком возник, прозвенел в сумерках и умолк чистый звук, как будто в море на корабле пробили склянки.

Оставив весла, Сережа поднимается, выпрямляется во весь рост и громко, озорно подает команду:

По-да-ть носо-вы... — но, не закончив, внезапно покачнувшись, падает ничком на дно лодки — это лодка со всего маха наскочила бортом на темную корягу у берега.

Баташов покачнулся, но удержался на ногах. Быстро поднял Сережу.

— Нос цел?.. Ну, ничего. Вставай, выпрямляйся, барабанщик!

Сложив ладони рупором, уже стоя на берегу, Баташов кричит в сгустившиеся сумерки: — Эй, дед, принимай лодку-у!

В прибрежных кустах отвечает эхо: «Эй, при-май!»

И вот отец и сын шагают уже через поле. Они идут на далекий огонек костра и напевают своего собственного сочинения незатейливую песенку, в которой есть такие слова: «Эй, гей, бьют барабаны «Марш-поход». Каждому отряду своя дорога, свой позор и своя слава...» Они уходят в поле все дальше и дальше. Мы видим их силуэты... Теперь снова перед зрителями крупно их лица. Они освещаются все ярче и ярче, потому что отец и сын подходят к костру.

— Здравствуйте, люди! — протягивая Нине ведро с рыбой, говорит Баташов.

— Здравствуйте! — громко кричит Нина. Она вскакивает, и из подола на землю рассыпается весь начищенный картофель.

Синее вечернее небо. Взлетают веселые искры костра. Искры угасли, упали, и кажется, что небо посветлело. В нем высоко над темными вершинами сосен полощется красный флаг.

Ударили барабаны. Торжественно пропел горн... и вздрогнуло, поплыло вниз по флагштоку красное полотнище. Скользит за ним вниз и объектив камеры.

Флаг скользит вниз, а темные вершины сосен вынырнули снизу и поплыли вверх. Потянулись вверх их золотые стволы... Уже видны прижавшиеся к ним белые палатки пионерского лагеря. Теперь стоп! Флаг остановился. Он полощется над головой замерших в торжественном салюте пионеров. Их вызвали на трибуну к вечернему спуску флага. Впереди стоит старший вожатый лагеря Павел Барышев.

Внизу у трибуны барабанщики и горнист.

В строгом каре застыл строй отрядов на вечерней линейке.

Стоят, смотрят на строй ребят и тоже салютуют флагу Половцев и Баташов. Они готовы в путь. За плечами рюкзаки, на плечо закинуты рыболовные снасти...

Уходят с вечерней линейки отряды... Семеня босыми ногами, прошли малыши... Четко отбивая шаг, прошел отряд старших ребят... Чуть подавшись вперед, шагает Нина. Быстро поворачивая голову, она беспокойно ищет отца. Увидела, улыбнулась, взмахнула рукой.

...Строго держа равнение, шагает в строю Сережа. Только уголком глаза взглянул он на отца... Высоко поднял руку, улыбнулся ему отец.

Поет в лагере горн вечерний отбой. Стоят Половцев и Баташов в воротах пионерского лагеря. Ворота украшены хвоей, над ними флаги. Надпись: «Пионерский лагерь завода...» Какого — не видно, название завода ветер закрыл флагом.

«Трам-там-та-ра-там-там»,— поет в лагере горн, и возникает мелодия песни «По военным дорогам».

Ее поют, дружно шагая вдоль шоссе, Половцев и Баташов.

Они поют ее в кузове попутной машины, которая быстро мчит их к Москве.

— Повезло нам с машиной,— посмотрев на часы, говорит Баташов.— Часа на полтора раньше доберемся домой. Послушай, Николай, уж если нам повезло и попали мы на попутную машину, то зайдем ко мне... как бывало. Ты ведь еще и моей новой квартиры не видал. Посидим... Очень мне хочется, чтобы подружил ты с Валентиной.

Половцев помолчал, потом широко, по-доброму улыбнулся.

— Ну что ж, давай заедем. Я — за.

С новой силой возникает песня. Поет Баташов:

Среди зноя и пыли
Мы с Буденным ходили.

Подпевает Половцев:

На рысях, на большие дела...

Они поют, входя в арку ворот... На лестнице поют тише, но, поднимаясь по ступенькам, шагают в ногу весело и уверенно. Не теряя равнения, поворачивают они на новый марш лестницы... последние ступеньки. Площадка... и квартира номер семнадцать.

Баташов улыбается.

— Валя еще, конечно, не ждет. Удивится, захлопочет!.. Она ведь у меня хлопотунья, славная такая...

Опускает торопливо Баташов руку в карман за ключом. Не находит. Ищет в другом. Тоже нет! Махнув рукой, беспечно говорит:

— Куда-то ключ запропал. Найдется...— Нажимает кнопку звонка.

Бьется молоточек электрического звонка. На стене зажигается электрическая сигнальная лампочка, освещая пустую прихожую. У стены сто-

лик, над ним зеркало. На столике противогаз. В дверной прорези для почты торчат газеты. Упал на пол, лежит возле дверей журнал.

Снова звонок, более сильный и длинный. Звонок разливается по всей квартире. На этом тревожно нарастающем звуке идет быстрая панорама квартиры.

...Комната, очевидно, кабинет и спальня. Комнату освещает с улицы яркий фонарь высокой метростроевской вышки. Виден письменный стол... газеты, журналы. На краю полевая сумка. На сумку небрежно брошен тонкий дамский чулок, он свисает к полу. Рядом, в углу, кокетливый туалет. На низком стульчике — пестрый халатик. Халат задел рукавом прислоненную к стеие чертежную доску... Столовая. В углу телефон. На круглом столе неубранная посуда утреннего завтрака. Среди чашек испуганный пестрый котенок.

Звонок обрывается. Вместе с последним его звуком прыгает котенок со стола вниз... И вот он, вытянув спину и поджав хвост, тянет мордочку к дверной щели.

Лестничная площадка. Смущенное, встревоженное лицо Баташова. Он ищет в карманах ключ. Половцев, отвернувшись, читает какое-то объявление. Потом передает Баташову связку ключей.

— Попробуй, может, какой-нибудь подойдет.

За дверью в пустой комнате мяучит котенок... И шарахается в сторону, потому что в распахнувшуюся дверь входят Баташов и Половцев.

Баташов смущен.

— Валю, видимо, вызвали на сбор... Она ведь у меня начальство... Звеном осоавиахимовским командует... Раздевайся, я сейчас все сам.

Половцев видит противогаз. Он ничего не говорит. Сбросив рюкзак, поднимает с полу журнал, вынимает из почтовой прорези газеты...

Развертывается газета, ее читает Половцев, садясь к письменному столу Баташова. Заметил на полевой сумке дамский чулок. Осторожно снял, положил его на стульчик возле халата.

Баташов в кухне. Он уже успел разжечь примус, поставить на него чайник. И теперь наливает в блюдце молоко, опускает его на пол перед котенком. Котенок, выгибая спину, трется возле его сапога и с жадностью начинает лакать молоко. Очевидно, он голоден с утра.

Б а т а ш о в (*захлопотавшись*). Николай, ты извини.

П о л о в ц е в (*подняв голову от газеты*). Ничего-ничего.

Мы видим лист газеты и заголовки телеграмм: «События в Испании», «Новая кровавая провокация Франко», «Бомбардировка Мадрида», «Японцы разрушают китайские города», «Новые концлагери в фашистской Германии».

Сдвинув вместе со скатертью в сторону неприбранную на столе посуду утреннего завтрака, Баташов разостлал газету. Ставит чайник, стаканы. Режет по-холостяцки, прямо на бумаге, колбасу.

(Крупно.) Половцев. Он пьет чай.

Половцев, отложив в сторону газету, с горечью говорит:

— В Испании война, в Китае война... Тонут корабли, гибнут города. И к нам тянется лапа. Придется, видно, снова воевать.

— Что ж, если придется, повоюем. Наше дело солдатское.

Поставив стакан, Половцев снова склоняется над газетой.

— Нет, ты только посмотри! — Половцев показывает на телеграммы в газете.

(Крупно.) Заголовок: «В Комитете по невмешательству». Читает текст:

— «Председатель Комитета лорд Плимут предложил отложить заседание до согласования проекта доклада с правительствами Германии и Италии...» Согласовать! Отложить! В который раз! А Гитлер вчера снова отправил в Испанию к Франко новые транспорты с войсками. Муссолини послал тридцать многомоторных бомбардировщиков. «Невмешательство»! — Половцев перелистывает газету.

Баташов задумчиво говорит:

— Торопится Гитлер.

— Ну, у него тут свой интерес, и прежде всего — его «нежное» отношение к Франции,— улыбается Половцев.— Посмотри, Петр, что получается. Победит Франко, и с юга Франции будет угрожать фашистская Испания, с востока — фашистская Италия... А с севера — сама Германия. Вот оно как получается!

Половцев сердито, но аккуратно сложил лист газеты, отложил в сторону. Раскуривает трубку.

— Хочу, Петр, в твой цех передать проект инженера Грачковского... Это из киевского института.

— Интересное предложение?

Половцев значительно прищурился.

— Штучка невеличка, но... сердитая птичка... Нам кое-что придется для нее смастерить, приспособить. Надеюсь на тебя.

— Послушай, Николай... это какой Грачковский? Помнишь, у нас в саперном был связной Грачковский, кудрявый такой... Еще лошадь загнал. И здорово ему от тебя тогда попало.

— «Попало»! Это вполне могло быть. Только вряд ли он теперь кудрявый, если даже это и тот.

Баташов встал, подошел к инструменту, взял несколько аккордов. Перед ним на стене старая потрескавшаяся фотография. Он и Половцев, молодые, в буденновках, опираясь на эфесы сабель, стоят возле разрушенного польского замка. Впереди на камне, по-детски подогнув ноги, сидит молодая девушка в кожаной тужурке. На голове туго затянута, очевидно, красная косынка... Подошел, встал рядом с Баташовым Половцев. Увидел эту фотографию, улыбнулся и, показывая на девушку в кожаной тужурке, говорит:

— А Маруся, помнится, крепко опекала этого кудрявого Грачковского.

Баташов, не поднимая головы, снова берет несколько аккордов и тихо не то поет, не то декламирует, видимо, свою любимую фразу: «Бьют барабаны «Марш-поход»... (Музыка заглушает его голос.) Вот мы и разошлись. Топот смолк, и в поле пусто».

А Половцев смотрит уже на другую, нарядно окантованную большую фотографию, которая стоит на расшитой салфетке, покрывающей инструмент. На фотографии — Баташов, каким мы видим его на экране. У его плеча улыбается лицо белокурой молодой женщины. Отвернулся Половцев, заторопился.

— Ну, Петр, мне пора. Бывай здоров!

Арбатский переулок. Мягко скользит такси. В переулке уже горят фонари... Горит электрическая лампочка, освещая знакомую нам овальную арку ворот.

У ворот остановилась машина. Раскрылась дверца. Торопливо выходит на тротуар высокая белокурая женщина. (Ее улыбающееся лицо мы только что видели на большой фотографии в квартире Баташова.) Она озабоченно смотрит на фасад дома, видит... на третьем этаже освещен ряд окон. В одном из окон силуэт склоненного над столом человека.

Женщина заторопилась, наскоро обняла, поцеловала молодого человека, который следом за ней вышел из машины (это Беляев). Рванулась женщина в арку ворот, оставила в руке Беляева легкую газовую косынку... Бежит в ворота. Навстречу ей идет Половцев (снова в брезентовой тужурке с рюкзаком). Он видел всю сцену у машины. Женщина не замечает его, она торопится. Половцев узнал Валентину, смущенно отступил в сторону, раскурил трубку.

— Разрешите прикурить! — эта просьба раздается справа, и от темного угла арки отделяется, выходит вперед, в полосу света, разболтанный паренек лет пятнадцати (Юрка Кавякин). Маленькая кепка надета козырьком назад. На шею небрежно накинут пестрый шарф.

Половцев оглядел мальчугана. Сердито тушит и бросает спичку.

— Рановато еще тебе курить! — Поправив на ходу рюкзак, Половцев поднял воротник тужурки.

...Начинает накрапывать дождь.

Возле арки ворот Юрка. У него злое, обиженное лицо. В будке телефона-автомата Беляев.

Прихожая в квартире Баташова. Быстро снимает пальто Валентина. В дверях кабинета стоит Баташов.

— Ты уже дома... хотел к одиннадцати... А я задержалась.— Валентина заметила, что нет косынки. Испуганное лицо.

— Что случилось, Валя? Что-нибудь потеряла?

— Косынку. Наверно, уронила на лестнице.

Она хочет выбежать на лестницу, но слышит телефонный звонок.

Баташов, шагнув в столовую, протягивает руку к телефону... Валентина отбегает от двери, мгновенно перехватывает трубку.

— Да-да. Здравствуй, Люся!.. У тебя?.. Хорошо-хорошо... — положила трубку. Спокойно повесила пальто. Косынку искать не идет.

С удивлением смотрит на эту суету Баташов.

Арка ворот. Из будки телефона-автомата выходит Беляев. Прячет косынку в карман. Дождь накрапывает все сильнее. Беляев наглухо застегивает куртку.

— Разрешите закурить,— просит Юрка.

Беляев, не глядя, раскрыл портсигар.

— Ты что, каждый раз будешь просить у меня папиросы? — усмехнулся, захлопнул портсигар и, надвинув кепку, уходит.

Юрка небрежно закурил и, свистнув, понимающе посмотрел на освещенные окна третьего этажа.

В окне виден все тот же силуэт склоненного над столом человека, но рядом подошел и стал кто-то...

Это Валентина. Она оживленно суетлива. Запахивает перед зеркалом халатик.

— После сбора забежала с Люсей в кино... ничего интересного. Чаплин только очень смешно ходит. В общем, глупо.

Баташов поднял голову от стола.

— Чаплин? Это, наверно, совсем не глупо.

— Да, возможно, но я не умею рассказывать.

Валентина садится рядом с Баташовым. Обнимает его. Поза та же, что и на большой нарядной фотографии. Так же улыбается красивое лицо Валентины... Только глаза Баташова не очень веселы. Валентина говорит:

— Ну, как съездили? Как Сережа?

— Научился плавать.

— А это не опасно?

— Почему — опасно. Это хорошо. Это нужно. И еще... его, кажется, хотят назначить старшим барабанщиком в отряде.

Валентина, уже думая о чем-то своем, рассеянно спрашивает:

— А это не опасно?

— Нет! Это не очень опасно! — горько усмехаясь, отвечает Баташов.

Он смотрит на окно... Окно застилает дождь... Ветер сорвал и крутит желтые листья клена. Лист прилип к стеклу. Его смыл дождь, но на стекле почему-то остался белый лапчатый след. Это изморозь. Изморозь быстро затягивает узором все окно... и расступается.

Падает, кружит снег. Укутанные снегом деревья парка. Залитые льдом аллеи. Каток. Скользят отдельные группы, пары, одиночки...

На скамейке, спиной к зрителям, мальчик и девочка сидят, болтают ногами, постукивают по льду коньками. Вскочили. (Крупно во весь рост.) Это Нина и Сережка. Нина над чем-то хохочет, скользит вперед. Мчится рядом Сережка, говорит:

— Ты завтра придешь к нам на сбор отряда?

— Не знаю. Завтра ведь улетает папа.

— Надолго?

— Кажется, надолго?

— Ты поедешь провожать? На аэродром? — с завистью спрашивает Сережа.

— Нет, он, кажется, меня... не захочет взять. — Нина говорит без рисовки, с откровенным огорчением, и Сережа сочувствует ей.

— Знаешь, Нина, ты приходи. У нас будет торжественный сбор. Ведь нам будут вручать знамя пионеров Мадрида... И меня поставят старшим барабанщиком.

Нина. Уже слыхала шесть раз!

Сережка. Ну уж, и шесть... Придешь, Нина?

Нина. Но я ведь не из вашего отряда...

Сережка. Все равно, ты моя... ты мой товарищ...

Схватившись за руки, они побежали, смешались с конькобежцами.

На ледяной дорожке бегуны берут старт.... Кто-то рвет ленточку финиша. Это Беляев.

Замерзший судья простуженным голосом объявляет в рупор:

— В открытом старте на дистанции 500 метров победил посетитель парка инструктор Осоавиахима Виктор Беляев. Его время — 49,1.

Победителю аплодируют. Среди аплодирующих Нина и Сережка.

И снова они бегут по аллее... И снова мы их видим в толпе конькобежцев, окруживших площадку фигуристов. Там, сменяя один другого, прыгают, быстро вращаются юные фигуристы.

Восторженное лицо Нины. Сережка чем-то озабочен. Смотрит на циферблат часов. Двадцать минут шестого.

Сережка. Пойдем, Нина.

Нина. Ты что, замерз?

Сережка. Совсем нет. Домой нужно. Отец и Валентина ждут. Мы сегодня идем в кино вместе... Ты «Белеет парус» видела?

Нина. Дав-но-о! Ладно, побежали, догоняй!

Быстро, ловко скользит Нина по аллее. Сережка — за ней. Вот почти нагнал, уже хотел схватить за руку... Но тут наискось, почти наперерез ему летит пара... И вдруг, с ходу, перед самым лицом, так что лед брызнул из-под коньков, свернула пара на аппарат... Это Валентина и Виктор Беляев.

Удивленное лицо Сережки.

Расстроенное и испуганное лицо Валентины.

Валентина и Беляев скользят по тихой, усаженной елками аллее.

В а л е н т и н а. Он нас увидел?

Б е л я е в. Кажется, нет.

В а л е н т и н а (*решительно*). Все равно, если и увидел, то отцу ничего не скажет.

Б е л я е в (*удивленно*). Почему?

В а л е н т и н а. Он... отца пожалеет.

Беляеву становится неловко. Шаг, шаг... он тормозит ход и говорит:

— Валя, пора бы все это разобрать... выяснить.

Валентина тоже остановилась. Говорит резко:

— Глупости!

(Крупно.) Баташов. Он сидит за письменным столом. На столе часы. Стрелка показывает шесть. Перед ним Сережка, все еще в свитере, в руках коньки.

— Глупости,— мягко говорит Баташов,— почему это тебе вдруг расхотелось идти в кино?.. Сережка, переодевайся. Сейчас со сбора вернется Валентина, и мы отправляемся.

— Папа, она не придет... она не на сборе.

Удивленное, почти испуганное лицо отца.

— Как — не на сборе, почему не придет? — быстро спрашивает он и, склонившись к столу, зачем-то перебирает, перекладывает бумаги. Потом уже тише, но не глядя на сына, говорит: — И что ты все куда-то жмешься, прячешься? — После паузы, спокойно и ласково: — Ну не придет, и не надо... Мы с тобой пойдем вдвоем.

Резкий звонок в прихожей. Внезапно счастливое лицо Баташова, и он почти кричит:

— Вот тебе и не пришла! — Идет к двери, раскрывает ее.

В дверях военный (фельдъегерь), сумка, ремни, кобура. Козырнул, вошел, вынул запечатанный конверт и, глядя на Баташова, спрашивает:

— Начальник цеха инженер Баташов?

— Да.

— Петр Александрович?

— Да.

— Вам пакет.

— Да, жду.

Фельдъегерь кладет пакет обратно в сумку.

— Попрошу документы.

Баташов отстегивает нагрудный карман гимнастерки, ясно виден прикрепленный над ним боевой орден. Достал удостоверение личности, вручил. Стоит, смотрит очень серьезно. Ждет.

Неторопливо изучает документ фельдъегерь. Потом раскрывает перед Баташовым книгу и говорит коротко:

— Попрошу расписаться!

Баташов положил книгу на столик у зеркала, увидел противогаз... санитарную сумку. Прихмурился... Рядом с противогазом рука фельдъегеря положила пакет. Видна надпись: «Секретно. Начальнику цеха инженеру Петру Александровичу Баташову».

В дверях Сережа. Он с уважением смотрит на строго подтянутого фельдъегеря.

Фельдъегерь получил книгу, козырнул, четко повернулся, вышел.

Баташов выпрямился... Посмотрел на противогаз... на сына. Грустно улыбнулся. Потом, тряхнув головой, очень твердым шагом подошел к телефону. Деловито набрал номер.

— Николай Платонович... Здравия желаю, директор... Получил письмо Грачковского... Да, только что... В кино? — Взглянул на сына — Сережа отрицательно качнул головой.— Нет, не пойдем. Да вот Сережа возражает... расхотелось... Хорошо, Николай, заеду.

Баташов положил телефонную трубку.

— Я пошел, Сережа, — и, пристально посмотрев на сына, добавляет: — у меня важное дело.

— Иди-иди, я понимаю, — отвечает Сережа.

Утро. Квартира Баташовых. За столом сидит Валентина Баташова и пишет. Она в пестром халатике, видны кокетливые домашние туфли.

На страничку арифметической школьной тетради ложатся слова: «Вы хотели, Виктор, все выяснить. Пожалуйста...»

Перестала писать. Прочла. Недовольная гримаска... Быстро вырвала из тетради, смяла листок, бросила в корзинку. В лиловой обложке тетрадки осталась последняя, надорванная, смятая страничка. Валентина отстранила тетрадь. Оглядела стол... Достала из ящика стола блокнот Баташова. Оторвала чистый листок, взглянула на бланк: «Начальник цеха инженер П. А. Баташов. Служебная записка».

Валентина повернула листок бланком вниз, приготовилась писать, задумалась, грызет кончик ручки зубами и, нахмурив брови, пишет... Потом останавливается. Потягивается, закидывает назад руки... К плечам спускаются широкие рукава пестрого халатика... Валентина видит свое отражение в зеркале, поправляет прическу, лукаво прищурившись, улыбается сама себе.

Зеркало в кабине машины отражает озабоченные глаза Баташова... Несется по переулку машина... За рулем Половцев, рядом Баташов.

Весело улыбается Половцев.

— Ну, Петр, теперь действуй. Смету утвердили, лабораторию получаешь.

Баташов говорит сосредоточенно-строго:

— Но у меня в связи с письмом Грачковского есть еще ряд предложений.

— Предложений?.. — Половцев смотрит на часы. — Нет, ты погляди, как лихо управились, еще только одиннадцать!.. Люблю такие совещания... Я, пожалуй, Петр, подброшу сейчас тебя к дому и подскачу к своим. Захвачу на работу чемодан... А ты приготовь все по делу Грачковского— и прямо ко мне... Но учти, к трем часам мне на аэродром.

Баташов кивнул головой...

Квартира Баташовых.

...Упрямо нагнув голову, Валентина быстро пишет:

«А где у вас, Виктор, квартира? Ах, будет осенью. А я должна сознаваться зимой. Вы ничем не обеспечены. И говорить сейчас что-либо моему мужу просто глупо, потому что...»

Дописала Валентина до конца лист бумаги. Повернула лист, взяла ручку... и тут звонок телефона. Бросается к телефону Валентина.

...Лестница. Поднимается Баташов. Он задумчив. Подходит к двери, тихо открывает ее ключом... Вошел, разделся.

Расстегивая на ходу полевую сумку и вынимая пакет, Баташов идет к своему столу. Останавливается у двери, слушает.

В столовой говорит по телефону Валентина:

— Но ведь он ничего не знает! Ну не догадывается... Да-да... Такой уж он человек, непроницательный...

Горькая складка на губах Баташова. (Обо всем он догадывается, все он знает.) Подходит Баташов к письменному столу, садится...

Бросила трубку и в страхе следит за ним Валентина.

Лежит перед Баташовым чистый лист бумаги — обратная сторона письма Валентины.

Валентина хочет как-то отвлечь мужа.

— Петя! Ну, Петр,— зовет она его.

Но Баташов уже быстро придвинул к себе лист бумаги и размашистым почерком пишет:

«Директору завода. Комдиву товарищу Половцеву...»

Подбежала к нему Валентина, обнимает... положила руку на лист письма... тянет к себе.

— Погоди, Валюша,— мягко отстраняет ее Баташов и продолжает писать: «Рапорт...»

В страхе отошла Валентина и смотрит.

Пишет Баташов, иногда энергично зачеркивая слова и строки:

(Крупно.) «И я считал бы необходимым повидаться с инженером Грачковским лично, чтобы при встрече он мог разъяснить мне и дать указания по целому ряду вопросов, пока еще мне неясных...»

Баташов дописал, поставил точку... Оторвал от блокнота такой же лист, положил перед глазами черновик и собирается переписать рапорт начисто.

Валентина стоит среди комнаты. Она растеряна, испугана, не знает, на что решиться.

— Послушай, Петр,— окликнув Баташова, Валентина снова хочет подойти к нему.— Послушай, ты очень занят?

— Очень! — быстро взглянул на часы Баташов, обернулся и ласково, но твердо говорит: — Улетает Половцев, ты же знаешь... Я должен сейчас передать ему это...

Валентина совсем растерялась, почти кричит:

— Что передать? Почему это?

— Погоди, Валечка. Это тебя ничего не касается.

Баташов переписывает рапорт начисто.

В страхе кинулась Валентина к вешалке. Надела шубу, идет к двери... Раздумала. Снова вошла в кабинет... Смотрит...

Баташов кончил переписывать рапорт... Лежит на столе с печатями пакет, в углу надпись: «Секретно».

Сложил Баташов рапорт, сложил черновик. Встал... и кладет обе бумаги в секретный пакет.

Лицо Валентины. Она на что-то решилась... Тихо на носках идет к Баташову.

Встал Баташов. Привычным движением руки отстегивает хлястик полевой сумки, поднимает крышку.

Правой рукой со спины обнимает Баташова Валентина... Правой рукой опускает Баташов пакет в сумку... но в то же мгновение рука Валентины выдергивает пакет.

Уверенно захлопывает Баташов сумку, четко застегивает хлястик и целует склоненную на его плечо голову Валентины.

— Валя, ты куда-то собралась, уходишь? Я бы наскоро выпил стакан чаю.

Не отвечает Валентина. Она бежит к двери.

Удивленное лицо Баташова.

— Валя! Ты что, обиделась?

Выскочила Валентина на лестничную площадку перед дверью. Озираясь, просунула пальцы внутрь толстого пакета. Выдернула бумажку,

взглянула, обрадовалась... Вдруг резко повернулась спиной к перилам и руки закинула назад — на площадку лестницы вышел Баташов.

— Валя,— подойдя к ней, удивленно и тревожно спрашивает Баташов.— Что с тобой? Ты на что обиделась?

Сзади, снизу, через пролет лестницы видны закинутые назад руки Валентины... Судорожно заталкивает она листок письма за обшлаг рукава шубки. Затолкала. Но пакет большой. Он не лезет... и девать его некуда.

— Да говори же, Валя, ты нездорова? Что с тобой?

— Да, вероятно!.. — Глотает воздух Валентина. — Я, кажется... —. Умолкает, в глазах слезы, страх и отчаяние.

Баташов ласково берет ее за руку и тянет к двери.

А сзади через пролет лестницы видна рука Валентины, которая держит пакет за самый уголок только двумя пальцами.

Настойчиво тянет Баташов Валентину.

— Ну будет, Валя, идем, простудишься.

Два пальца разжимаются, и... летит через пролет пакет вниз... упал на грязный пол.

Лежит пакет. Подбежала собака, понюхала пакет и убежала. Проходит круглый, как шар, закутанный в платок карапуз. Увидел щепку, поднял, увидел пакет, поднял тоже. Идет к выходу.

Вышел малыш. Но во дворе ветер, вьюга, и... идет к двери собака. Увидел собаку малыш, бросил пакет, щепку и в страхе пятится к двери.

Подхватил ветер пакет, понес по двору.

Притих ветер. Выделяясь черными пятнами печатей, лежит пакет возле дорожки поверх сугроба.

Спустился с крыльца инженер Баташов... Идет по дорожке к воротам... Ближе к пакету... Еще ближе... Но тут... дунул ему в лицо свежий ветер... Сорвал ветер с сугроба пакет... и столкнул его в черное, полузанесенное снегом окошечко дровяного подвала.

Прошел Баташов в ворота... Ветер! Ветер метет по двору снег.

Быстро спускаясь по кругу с марша на марш лестницы и перегибаясь через перила, внимательно смотрит вниз на площадку Валентина.

Угрюмо стоит Валентина у парадного. Смотрит на снег, копнула снег носком туфли — нет, это щепка.

Поморщилась Валентина, качнула головой и сжала губы — смысл выражения такой: что сделано, то сделано, отступать поздно.

Завод. Переходы. Корпуса. Кабинет директора завода Половцева. Перед ним в кресле инженер Баташов. Половцев говорит по телефону:

— Ну, Нинок, до свидания!.. На аэродром?.. Это невозможно, дочка... Смотри, не ссорься с барабанщиком... Вот и отлично, отправляйся на сбор... Когда увидимся? Даю тебе слово: как вернусь, так и увидимся...

Слушает этот разговор Баташов.

Положил Половцев трубку телефона, закуривает и, видимо, продолжает прерванный с Баташовым разговор.

— Хорошо, Петр, я согласен. Ты поедешь в Киев к инженеру Грачковскому. Помни, мы должны сделать все, что в наших силах... Пиши рапорт.

Баташов откладывает папиросу.

— Рапорт уже готов.

Не вставая, Баташов положил сумку на стол, отстегнул хлястик, поднял крышку, пошарил в сумке рукой. Не нашел. Не верит. Заглянул и вздрогнул.

Рука Половцева, которая чуть потянулась по столу за рапортом.

— Его нет,— хрипло говорит Баташов.— Я, кажется, рапорт забыл, я потерял...

Недовольное лицо Половцева. Он отрывает от настольного блокнота лист бумаги и протягивает Баташову.

— Экий ты, Петр, неряха. Пиши снова.

— Я сейчас,— вскакивает Баташов.— Я через одну минуту.— И он выбегает из кабинета... Недоуменно пожимает плечами Половцев и кладет лист бумаги обратно на стол.

Квартира Баташовых. Звонок телефона. Как-то крадучись, подходит Валентина, слушает, вся сжалась и отвечает:

— Да, слышу... Нет-нет, не видела. Да-да, ты что-то положил... Хорошо, я поищу.

Вешает на нижний крючок трубку Валентина и стоит, никуда не отходит от телефона.

Дунул в форточку ветер, раскрыл ее и донес со двора нудный возглас старьевщика: «Старье берем, берем...» Захлопывает форточку Валентина, берет трубку и говорит:

— Ты слушаешь? Я везде посмотрела. Ничего нет. А что? Разве что-нибудь важное? — Пауза. — Алло!

Бросила трубку Валентина и тихонько свистит. У нее то же выражение, что и на крыльце дома: будь что будет, а отступать поздно.

— Завод. Кабинет. Перед Половцевым стоит Баташов.

— Я потерял рапорт.

Недовольное лицо Половцева (смысл такой: да слыхал уж).

— Рапорт был вложен в секретный пакет с запросом инженера Грачковского.

Недоуменно поднимается Половцев.

— Что ты, дурак, бормочешь? Повтори... Я ничего не понял.

Баташов говорит сухо, громко, четко:

— Товарищ Половцев, я потерял секретный пакет инженера Грачковского... Нашего ответа на его запрос в этом пакете еще не было. Наш ответ — вот он. — Баташов кладет на стол бумагу. — Но запрос инженера Грачковского мной потерян.

Тишина... И сразу, словно гром, ударили десятки палочек по барабанам. В дроби барабанов возник ритм напева «Бьют барабаны «Марш-поход».

Стоит ряд барабанщиков. Впереди под охраной ассистентов знамя пионерской дружины. На красном шелке вышиты слова:

«Да здравствует коммунизм!

Viva España libre!

Пионерам Москвы от пионеров Мадрида».

(Крупно.) Лицо девочки-ассистентки. Это Нина...

Под знаменем Сережа.

Неподвижно застыли в строю пионеры.

Лицо Сережи. Оно сдержанно, строго и радостно.

Вожатый Павел Барышев вручает Сереже палочки барабана.

Обрушились палочки на кожу барабана. Рассыпалась дробь, и зазвучал в полную силу «Марш-поход»...

Проходят строем пионеры.

Занимая весь экран, идут барабанщики... Счастливое лицо старшего барабанщика.

(Это буквальное повторение первых кадров пролога. Вся эта сцена должна быть снята очень торжественно, романтично, почти на грани нереального. Так Сережа ощущает этот сбор отряда. Так он снова увидится ему в момент подвига: «В сорок рядов встали солдаты, защищая штыками тело барабанщика». Таким этот сбор запомнился ему на всю жизнь!)

Звуки марша, и мелодия его из торжественной становится тревожной.

Квартира Баташовых... Кабинет. Сидит за столом Баташов. Быстро пишет. Он подтянут и строг... Но в пепельнице огромная груда окурков.

В столовой в уголке дивана Валентина. Угрюмое упрямство на ее лице.

Улица. Снова торжественно и весело звучит марш. Шагает по улице Сережа. Он очень весел. Это он отбивает линейкой по полевой сумке «Марш-поход». Это старая полевая сумка отца. Она, очевидно, давно служит Сереже ранцем для книг.

Квартира. Кабинет Баташова.

— Я готов! — поднимаясь из-за стола навстречу двум военным, говорит Баташов.

Столовая. Быстро шагнула к двери кабинета Валентина.

Вошла. Смотрит на Баташова. Что-то хочет сказать... Не решается. Баташов ждет, потом, грустно улыбнувшись, говорит:

— Это ничего. Это, Валя, так надо...

Двор. Сережа шагает через двор. Увидели его малыши. Бросили лопаты, санки, бегут навстречу. Сережа, отбивая дробь по сумке, идет на них... Споткнулся, упал карапуз (тот самый малыш, что подобрал брошенный Валентиной пакет). Поднял малыша Сережа, посадил на вершину ледяной горки. Скользит по горке вниз малыш, смеется... Взбираются на горку, скользят за ним другие малыши... Машет им рукой Сережа... И снова, выстукивая марш, поднимается по лестнице.

Площадка квартиры номер семнадцать. Сережа открывает дверь. Обрывается мелодия марша. Тишина.

Стоит Сережа в прихожей. Смотрит на Валентину. Она отвела глаза... Смотрит на отца... на двух военных... на небольшой чемоданчик в руках отца... Видит сургучные печати на запертой двери отцовского кабинета. Он понял и спрашивает:

— Папа, за что это?

(Крупно.) Лицо Баташова. Глаза опущены, горькая улыбка... И, подняв глаза на Сережу, коротко и четко говорит отец:

— За дело, сын! — И уже у дверей. — Расти, барабанщик! Мы с тобой еще встретимся! — Притянул к себе за плечо, прижал сына.

Хлопнула входная дверь. Пусто... И из тишины далеким-далеким, тонким звуком доносится «Марш-поход», и потом в музыке ясно слышится мелодия песни «Горные вершины».

Капает и капает вода в умывальнике... Возле ванны, на голом клеенчатом диванчике, вниз лицом лежит барабанщик и горько плачет...

(Крупно.) Лицо Сережки. В глазах слезы. Медленно, словно прислушиваясь к звучащей в памяти мелодии песни, которую пел отец, он говорит, глядя прямо на зрителей:

— Папа... помнишь, как в глухом лесу куковала кукушка, и ты научил меня находить в небе голубую полярную звезду?.. А потом мы шагали на огонек в поле и пели твои солдатские песни...

Рядом с Сережей лежит на диванчике старая полевая сумка отца. Сережа говорит и медленно проводит рукой по глянцевой плотной коже сумки. Его рука достала из сумки и сжала компас... Чутко вздрагивают стрелки компаса... Повернул Сережа компас, прижал к влажной от слез щеке... и мы видим выгравированную на металле надпись: «Счастливого плавания, сын!», а рядом выцарапано: «Уч. 6-го класса С. Баташов».

Сережа говорит, в глазах уже нет слез. Слезы на мокром подбородке, на щеках, а в сухих глазах недетское, большое горе.

— Бьют барабаны «Марш-поход». Каждому отряду своя дорога, свой позор и своя слава... Вот мы и разошлись. Топот смолк, и в поле пусто...

Оборвалась мелодия песни.

Надпись:

ПРОШЛО ПОЛГОДА

Лето. Каменная арка ворот. С улицы во двор вбегает Сережа. Сандалии на босых, запыленных ногах. Штанишки вытянуты пузырями на коленках — не длинные, не короткие. Волосы отросли, пора бы уже подстричь. Курточка коротковата. В руках у Сережи сумка-авоська, в ней покупки и несколько пачек папирос «Казбек».

С точки зрения Сережи панорама двора и вместе с ней заунывный призыв старьевщика: «Старье берем... берем». Старьевщик идет по двору. Через двор протянуты веревки, на них для просушки вывешена шуба, болтается на тесемках теплая шапка-ушанка, до земли свесились черные брюки, рядом валенки... Словно человека расчленили и повесили сушить. Старушка колотит палкой по этому имуществу, поднимая пыль. Двор раскрывается дальше. Одинокий зеленый куст, каменная стена. Темное окошечко дровяного подвала. Тут Юрка накачивает шину велосипеда. Он в полосатой майке, кепка снова надета козырьком назад. Юрка поднял голову... Увидел Сережу... И панорама двора остановилась. Грозит Сереже Юрка и зовет к себе... Задержался среди двора и неохотно идет к нему Сережа.

— Ты мне долг отдавай. Мне ждать надоело. — Юрка увидел в сумке коробки с папиросами, жадно блеснули глаза.— Дай-ка закурить!

— Нельзя, Юрка, это его, — показывает Сережа на раскрытое окно третьего этажа.

У окна Виктор Беляев. Он в спортивной безрукавке. Разобрал и сосредоточенно чистит на подоконнике браунинг. На полу раскрытые чемоданы. На стульях халаты, купальный костюм. В углу дивана Валентина. Небрежный халат, туфли на босу ногу. Она играет на гитаре и поет:

Я сидела под окном,
Шила-вышивала,
В чистом небе голубом
Пташка распевала...

Валентина зевает, начинает сначала.

Беляев смотрит в окно. С его точки... Сережа и Юра в углу двора.

Этот же угол двора крупно. Юрка бесцеремонно открыл коробку папирос, закурил, ловко выпуская дым колечками.

— Уезжают, значит.

Сережа курит, затянулся.

— Да... Сегодня на Кавказ уезжают. — Закашлялся и незаметно бросил папиросу на землю, прижал ее сандалией.

Видит ребят дворник Николай. Укоризненно качает головой и говорит старушке:

— Одно слово — безотцовщина!

Идет к подъезду Сережка. Он на ходу, играя, подкидывает и ловит ключ от квартиры. Остановил его дворник.

— Зачем ключом балуешься, затеряешь... Что отец-то, пишет?

— Пишет. Он, дядя Николай, где-то далеко, на севере. Сороки город называется. Он там на канале, все что-то взрывает — камни, скалы... Спрашивает, как учусь.

— Ну, раз спрашивает, значит, имеет право... А ты с этим прощелыгой Юркой чего связываешься?

Квартира Баташовых. Валентина на диване. Поет:

Ты куда меня зовешь,
Что меня смущаешь?
Я не знаю ничего,
Да и ты... не знаешь.

Беляев оставил браунинг. Вытирая руки, подходит к Валентине.

— Как ты решила с Сергеем?

Пожимает плечами Валентина.

— Как решила? Оставлю ему денег, поживет один. Нужно же за квартирой смотреть.

— Валя, мне кажется...

Валентина резко отложила гитару.

— Тебе всегда что-нибудь кажется... Оставь, это мое дело.

— Во всяком случае, очень прошу: не поручай ему покупать для меня папиросы.

— Глупости!..

Разговор о папиросах слышит Сережа. Смутился. Быстро выкладывает коробки на подоконник, тщательно прячет вскрытую коробку вниз. Рядом на подоконнике лежит уже собранный браунинг. Сережа видит на рукоятке светлую табличку с надписью: «Инструктору Осоавиахима товарищу Беляеву за отличную стрельбу».

Читает надпись Сережа и с уважением смотрит на Беляева. Теперь смущается Беляев. Ему что-то явно неловко перед этим мальчуганом. Отвернулся Беляев, склонился к чемодану, потом говорит:

— Вчера Валентина от Половцева письмо получила, опять спрашивает о тебе. Ты почему же это к Нине не ходишь?

Сережа опустил голову, угрюмо молчит. После паузы говорит, вначале затрудненно, потом доверительно-горячо:

— Я не хочу, я с этой девчонкой... из-за отца... ну, из-за стихов поссорился.

— Из-за чего? — Беляев подошел, сел возле Сережи...

— Так, пустяки, поэзия... Вот, например:

Отец, отец, дай руку мне.
Ты чувствуешь огонь в груди.
Знай, этот пламень с юных дней
Таился здесь, в груди моей...

Беляев слушает, вначале удивленно, потом с явным сочувствием и, поднявшись, говорит:

— Ничего, Сережа, месяц пролетит — не заметишь...

— А с Ниной-то помирись. — Эти слова Беляев произносит уже в окне вагона.

...Перрон. На перроне Сережа и Валентина. Вдоль вагона поезда прикреплена белая табличка: «Москва—Сочи».

— Валя, — говорит Сережа, — это тот самый поезд. Помнишь, ты, да я, да папа... Ты еще моря тогда забоялась. А волны какие бы-ли-и!

Валя, смутившись, быстро говорит:

— Да-да, помню... Вот еще глупости — плакать. — Обняла, поцеловала Сережу. Но тут же торопливо, деловым тоном добавила: — Прачке отдашь двадцать рублей... Квартиру не оставляй... — и уже с подножки вагона: — Позвонит портниха... скажешь, уехала, просила отделку голубую...

Куда нужна голубая отделка, не слышно. Поезд ушел. Сережа совсем один.

Лицо Сережи нахмурено, но строго и собранно. Он принял решение...

Склонившись над письменным столом отца, мальчик энергично пишет: «Расписание. Подъем в 8 часов утра. Зарядка. Завтрак в 9 часов. Записаться в библиотеку. Помириться с Ниной...»

Написал. Задумавшись, медленно перечеркнул последнюю строчку и быстро написал другую: «Рассчитаться с Юркой!»

Утро. Столовая в квартире Баташовых. Еще видны следы беспорядка, предотъездной суматохи. На полу обрывки бумаг, мебель сдвинута, но на уголке стола накрыт скромный завтрак — тарелка с колбасой (это Сережа начал выполнять «расписание»).

В комнате Сережа и Юрка. Юрка сидит за столом и тянет кусок колбасы с тарелки.

— Итак, — говорит Юрка, — понимаю, уехала Валентина, оставила тебе деньги, и ты хочешь со мной рассчитаться. Честность люблю. За тобой рубль двадцать — брал на кино, и семь гривен — на эскимо-мороженое. Итого рубль девяносто. Для ровного счета два.

— Юрка,— возражает Сережа,— никакого эскимо я не ел. Это вы ели, а я прямо прошел в темноте и сел на место.

— Ну вот, вы ели, а я за вас страдать должен... Да ты помнишь, как Чаплин летит в воду?

— Помню.

— А помнишь, как только он вылез, веревка дернула, и он опять в воду.

— И это помню.

— Ну видишь, сам все помнишь, а говоришь — не ел. Нехорошо, брат... Денег тебе Валентина много ли оставила? Небось, пожадничала?

— Сто восемьдесят рублей оставила. Но это же на целый месяц, да тут еще отдать прачке.

Юрка (*возмущенно*). И такие деньги чтобы проесть начисто!.. (*Берет с тарелки кусок колбасы и ест.*) Да ты, братец, купил бы у меня фотоаппарат шесть на девять, а светосила! Под кровать залезь — и то снимать можно. Хочешь, принесу?

Сережа. Нет-нет, я не сейчас, я еще подумаю.

Юрка. Ну, думай. А я к тебе еще раз забегу. Я без стеснения. Ты — за меня, я — за тебя. (*Схватил с тарелки еще кусок колбасы, оставил маленький кусочек.*) До свидания!

Смотрит Сережка — пусто, неуютно, мусор... Схватил щетку и яростно подметает пол, так, что пыль летит в разные стороны...

Свалил всю посуду в раковину под кран и пустил воду.

Вытирает тряпкой письменный стол отца. Взял какую-то коробочку и сунул ее в правый ящик стола.

Поправляет книги. Взял со стола моток ниток, быстро дергает левый ящик стола. Стоп... Ящик заперт.

Удивился Сережка. Дернул еще раз, не ошибся ли. Нет, ящик заперт.

Выдергивает по очереди все остальные ящики. Все открыты. Растерянно пожал плечами: что же там заперто?

Сел на диван Сережа, потормошил котенка, бросил ему последний кусочек колбасы, оставленный Юркой на тарелке. Скучно.

Подошел опять к ящику. Дернул — заперто.

Звонок. Это пришел Юрка.

Сидят на диване Юрка и Сережа.

— Экие снимки, — хвалится Юрка. — Это же красота. Художественно...

Считает пятерками Сережа деньги. Взял Юрка деньги.

— Ну, брат, тебе повезло. Теперь беги, покупай пластинки. — Колотит себя по голове кулаком. — Эх, дубина. Что ты сделал? Зачем продал?

Улица. Прижимая к груди фотоаппарат, бежит Сережа.

У прилавка магазина фотопринадлежностей. Гордо протягивает продавцу свой аппарат Сережа... Презрительная гримаса на лице продавца.

— Нет, молодой человек, это не шесть на девять, это марка старая. Пластинок такого размера нет и не бывает.

Сережа в другом магазине, протягивает аппарат девушке-продавцу. Девушка, не глядя на Сережу, возвращает аппарат.

— Таких пластинок нет.

Запыхавшийся Сережа снова в магазине. Робко протягивает свой аппарат старику в очках. Старик отрицательно качает головой и молча его возвращает.

Взбешенный Сережа входит во двор, волоча аппарат небрежно, чуть ли не по земле. Устало садится на ступеньки крыльца.

Дворник дядя Николай завертывает кран шланга, окликает его.

— Вожатый тут из школы приходил, тебя искал... В лагерь хотят тебя забрать.

Сережа устало смотрит на дворника.

— Нельзя мне, дядя Николай, в лагерь. Валентина велела квартиру караулить.

— Караульщик!.. Что-то Юрка к тебе все шляется. Смотри, караульщик, этот жулик до добра не доведет.

С е р е ж а (*живо*). Дядя Николай, а где мне его сейчас найти?

Д в о р н и к (*смотрит на Сережу подозрительно и удивленно*). Для чего так понадобился?

С е р е ж а. Очень мне, дядя Николай, нужно... его стукнуть раза два по шее! (*Гневно толкает ногой фотоаппарат, брошенный на ступеньку крыльца.*)

Д в о р н и к. Но-но, смотри, баловать не разрешается.

Через двор идет добрая старушка, несет что-то завернутое в газету, подошла к Сереже и спрашивает:

— А что, милый, хозяйка ваша дома?

— Нет, бабушка. На Кавказ уехала.

— Ба-атеньки, как далеко! А я, милый, пошла сегодня в подвал,— показывает на черное окошко подвала, — стирать захотела, щепу собирала. Шарила, шарила, смотрю, лежит бумага. Кругом сургуч наляпан... Вот и говорю я старику: не деньги ли?.. А старик мой адрес прочитал и гонит: «Иди, баба, отнеси в семнадцатую. Это к нашему делу пакет не касается».

Развернул Сережа газету. Перед ним потемневший, но совершенно целый пакет. Мы читаем адрес: «Секретно. Начальнику цеха инженеру Петру Александровичу Баташову». Вскочил Сережа, заметался... и рванулся вверх по лестнице.

Квартира. Сидит Сережа за столом и быстро пишет.

«Валя! Найден секретный пакет, адресованный папе. Срочно напиши или телеграфируй, что мне с этим пакетом делать».

Кончил письмо, сложил, запечатал. Сунул руку во внутренний карман курточки. Достал оттуда деньги. Расправил. Сунул пакет туда же.

Сережа опускает письмо в почтовый ящик у ворот дома.

Идет Юрка. Увидел Сережу. Собирается незаметно проскользнуть в ворота. Но Сережа решительно и строго идет прямо на него. Невольно остановился Юрка.

Сережа говорит громко, раздельно:

— Жулик ты, Юрка! Ты знал, что он вовсе не шесть на девять... ты знал, что это старая марка. И ты знал, что нет и не будет таких пластинок.

— Экая беда,— совсем не обидевшись на слово «жулик», спокойно и даже простодушно отвечает Юрка. Он уже оправился и снова в его тоне превосходство. — Так-таки говорят, что нет и не бывает?

— Нет и не бывает! — с отчаянием говорит Сережа и потом просительно. — Юрка, ты забери аппарат, а деньги отдай обратно.

— Что ты, что ты? — удивился Юрка. — Да у меня и денег-то давно уже нет. За тридцатку купил вчера балалайку. Сколько-то отдал долгу. То да се, ну, может быть, какая-нибудь пятерка осталась.

— Что же делать?

— То-то — что делать? — Он задумывается и потом, задорно свистнув, говорит: — Друг я тебе или нет?

— Конечно, нет... То есть, конечно, друг... и тогда что мы будем делать?

— Пойдем со мной.

Мастерская. Сережа и Юрка перед мастером.

М а с т е р. Переделать на шесть на девять можно. Цена сорок рублей. Задаток десять.

— Выкладывай! — торжественно говорит Юрка. — То-то вас, дураков, учи да учи. А «спасибо» не дождешься.

Вышли на улицу. Растерянное лицо у Сережи.

— Юрка, а где же я потом возьму остальные тридцать?

— Наберешь, наскребешь понемножку... А ты не скучай... Гайда со мной в Сокольники, я тебя там познакомлю... мы там гуляем весело.

Сережа в нерешительности. Подходит трамвай. Юрка подталкивает вперед Сережу. Схватился сам за поручни. Поехали!

Сокольники...

Молча и задумчиво стоят у киоска три нарядных молодца-подростка. И не очень-то понятно: то ли они что-то покупают, то ли чем-то другим заняты.

Подходит Юрка и говорит Сереже, показывая на задумчивых молодцов.

— Знакомься: Женя, Петя и Володя, из восемнадцатой школы. Огонь-ребята, — подмигнул он. — И все как на подбор отличники.

«Огонь-ребята» и «отличники», как по команде, повернулись и внимательно оглядывают Сережу.

— Он парень хороший, — успокаивает их Юрка. — Мы с ним все равно как братья. Отец у него в тюрьме. (Сережа взглянул сердито.) А мачеха на Кавказе.

«Огонь-ребята» молча, как по команде, поклонились.

Но вот «огонь-ребята» переглянулись. Молчок, кивок. Разошлись.

Толпа у киоска.

Двое молодцов, напирая, тянутся к прилавку киоска.

Движения и лицо гражданина, внезапно схватившегося за карман, ибо ему вдруг показалось, что в его карман кто-то лезет. Гневно смотрит он на Сережу.

Не понял, смутился и отошел Сережа.

Стоит Юрка возле высокого крючконосого человека и, кивнув головой в сторону Сережи, говорит:

— Отец в тюрьме. Мачеха на Кавказе. В квартире один. А шляпа! Я его вчера на шестьдесят целковых одним разом нагрел.

Спрашивает крючконосый:

— Замок в квартире какой?

Пренебрежительно отвечает Юрка:

— Французский. Гривенником отпереть можно.

Обернулся Сережа. Поймал на себе взгляд крючконосого.

Отошел Юрка.

Спрашивает у него Сережа:

— Это кто?

— Это артист. Он двоюродный брат Шаляпина и женат на дочке начальника милиции, которая мне приходится теткой. Во время пожара он потерял голос. Но ему выхлопотали пенсию, и он приходит сюда пить нарзан и успокаивает свои нервы.

Недоверчиво смотрит Сережа, не смеется ли Юрка...

Но Юрка смотрит прямо, почти строго, и ничуть не смеется.

Столик. За столиком закуски. Сидят ребята. Перед ними бутылка с пивом.

Перед Сережей бутылка ситро.

Обернулся Сережа.

Ловко подменил ему Юрка бутылку ситро пивом.

Наливает себе из бутылки Сережа целую кружку, быстро опрокидывает в рот.

Почувствовал, что это пиво, поперхнулся, остановился, смотрит растерянно. Ухмыляются, подбадривают его «огонь-ребята». И вдруг Сережа... эх, мол, была не была, залпом допивает пиво.

Стучат кулаками по столу, хвалят его ребята.

Подходит официант. Заиграла музыка. Где-то аплодисменты. Ребята повскакали.

Сидит один Сережа.

Подозрительно глянул на него официант. Подсчитывает на бумажке и протягивает счет Сереже.

Удивленно озирается Сережа — нет за столом никого.

Он платит — и тотчас же снова появляются ребята.

Говорит Юрка:

— Ты зачем платил? Ну, ладно, теперь тебя мы угощать будем. — Дергает за фартук пробегающего официанта.

Оглянулся официант.

— Молодым пива подачи больше не будет.

— Мне подай! — раздался голос крючконосого. И он подсел к столику.

...Стол с закусками.

Плохо Сереже. Он храбрится, но голова его покачивается, и глаза посоловели. Ему душно, он расстегивает, распахивает курточку.

— Молодец, — говорит ему Юрка, — теперь ты сам хозяин!

Он отвлекает Сережу. А в это время один из «огонь-ребят» лезет во внутренний карман Сережиной куртки и вытягивает оттуда пятерку, недоволен. Лезет опять... выдергивает пакет.

Недоволен...

Увидал и взял пакет крючконосый. Читает.

Но вдруг очнулся Сережа, рванулся, хватает из рук крючконосого пакет и кричит:

— Это нельзя! Отдайте!

Держит, не выпуская пакет, крючконосый.

Но громко кричит на него Сережа:

— Отдай! Это не тебе. Это папин...

Оборачиваются люди. Останавливаются у столика.

Выпустил пакет крючконосый.

Спрятал его в карман Сережа. Кое-как застегнул куртку. Встал... и идет.

Грозит ему пальцем вдогонку крючконосый.

Встали и идут за ним ребята.

Увидал это Сережа... Подошел и стал около постового милиционера.

Переглянулись ребята и пошли прочь.

Смотрит на Сережу крючконосый, задумался, что-то соображает.

Утро. По лестнице поднимается с узлом белья прачка. Остановилась у двери квартиры № 17, звонит... Звонит еще раз...

Квартира, диван. Спит Сережа, разметался. Он в курточке, в башмаках. Звонит звонок. Сережа пошевелил головой, но не проснулся.

Лестница. Стоит на площадке возле квартиры № 17 прачка. Вздохнула, спускается вниз.

Квартира. Сидит Сережа на диване, ничего не понимает, потом помчался открывать дверь. Открыл дверь... На лестничной площадке никого нет, пусто. Стоит Сережа, что-то припоминает. Вдруг испуганно схватился за карман. Нащупал, вытащил пакет. Успокоился. Вытащил деньги, пересчитал. Четыре пятерки. Огорчился, задумался...

Снова вынул пакет, перечитал адрес, говорит медленно, подчеркнуто:

— Сек-рет-но.

Сережа подошел к книжной полке, завернул пакет в газету, положил между книгами... отошел, посмотрел. Далеко виден сверток,— он ярко выделяется в строгом ряду книг... Сережа вынул пакет, пошел к письмен-

ному столу, открыл ящик — в нем клубки ниток, лоскутки. Закрыл, потрогал запертый ящик стола. Посмотрел на шкаф.... Там стоит круглая картонка от шляпы... Отрицательно мотнул головой... Дернул цепочку вентилятора, открылось под потолком круглое отверстие. Нет, не годится! Рядом с колечком цепочки на гвозде висит детский Сережин барабан, возле него фотография — шагает веселый барабанщик. (Это та фотография, которую зритель видел в прологе.) Улыбнулся Сережа, поспешно снял барабан, открыл днище. Положил в барабан пакет, приладил днище... Повесил барабан...

Сережа доволен и горд. Вынул из кармана компас... Дрогнула стрелка и уверенно показала полюс.

— Есть так держать,— тихо говорит Сережа.

Надпись:

В ЭТО УТРО СЕРЕЖА ТВЕРДО РЕШИЛ НАЧАТЬ ЖИЗНЬ ПО-НОВОМУ

...Сережа подметает пол... Убирает в кухне посуду... Накрывает на стол к обеду. Подошел к стене. На стене фотография — шагает веселый барабанщик. Рядом кнопками прикреплена бумага. (Крупно.)

„П Л А Н.

1. В Сокольники не ходить.
2. Юрку к черту.
3. Записаться в библиотеку.

Меню.

Завтрак: чай с сахаром и булкой.
Обед: картошка жареная, молоко — один стакан.
Ужин: чай с булкой».

Прочел Сережа. Доволен. Тревожно обернулся. Чад идет из кухни.

Кухня. Ревет, как паровоз, примус, и валит дым от сковороды с картошкой.

Обеспокоенный, входит Сережа в кухню. Потушил примус. Видит, взобравшись на стол, пестрая кошка с аппетитом пьет из стакана молоко.

Рассердился Сережа, шуганул кошку, опрокинул стакан... вылилось молоко на пол.

Уткнувшись ничком в подушку, лежит на диване огорченный Сережа...

А на кухне вылезла из-под шкафа кошка и с аппетитом лакает пролитое на пол молоко.

Угол бульвара. Будка телефона-автомата. Щиты с рекламными объявлениями театров. Среди них большое красочное объявление: «Детский карнавал в ЦПК и О».

Возле телефонной будки крючконосый «артист» из Сокольников. Перед ним Юрка. Крючконосый говорит строго:

— Сегодня приведешь с собой мальчишку.

— Он со мной больше не пойдет.

Крючконосый недоволен, зло сверлит Юрку глазами... но задумался. Увидел рекламное объявление о карнавале, прищурился, очевидно, что-то решив.

— Ничего, пойдет! — заявляет он.

Крючконосый дает Юрке деньги. Юрка тщательно считает, складывает.

(Крупно.) Лицо Юрки на фоне карнавальной рекламы. На рекламе веселый клоун в маске. Летит вверх нарядная хлопушка... Лицо Юрки деловое, глаза хитро прищурились. Отвернулся Юрка.

...И взлетела, взорвалась тысячами звезд хлопушка... Веселое, беззаботное лицо Юрки. Рядом Сережа. Они на входной аллее карнавально украшенного парка.

— Ну, видишь, друг я тебе или нет? — говорит Юрка хвастливо.— Вот маска. Надевай, красуйся!.. Вот билет на карусель, веселись!

Сережа доволен. Лицо его оживленно. Он идет с Юркой по аллее парка. Проходят мимо Красная Шапочка, Кот в сапогах. Идут строем закованные в латы рыцари. Пролетают бабочки, закружились, затанцевали. Грозно смотрит на них Усатый рыцарь, положив руку на тяжелый сверкающий меч... Дразнят бабочки рыцаря.

Торопливо идет по аллее Толстый заяц. Увидев его, Сережа смеется. Оглянулся — нет Юрки. Смотрит Сережа, а Юрка о чем-то говорит с Зайцем.

Снимает маску Заяц, вытирает большим платком вспотевший лоб. Вытер, отнял от лица платок, теперь видно — это крючконосый «артист». Рядом с ним кто-то в маске дракона... Открыл и закрыл клыкастую пасть Дракон...

Испуганно смотрит Сережа, но не на Дракона, а на крючконосого «артиста».

Побежал Сережа... Смеются над ним бабочки. Смеется Рыцарь... Сняв маску дракона, смеется кудрявая девочка.

Злое лицо крючконосого. Растерянное лицо Юрки. Он бежит за Сережей, ему преграждает путь Красная Шапочка. Толкнул ее Юрка. Вслед Юрке грозит лапой Серый волк.

Звучит музыка, кружатся пары...

Куст. Одиноко под кустом стоит в маске мальчик. Сдвинул маску — это Сережа.

Вдруг вся в черном и в золотых звездах вылетела из-за куста девочка. Не заметив Сережу, она наклонилась, быстро поправила резинку высокого чулка. Полумаска соскользнула ей на губы.

И обрадованный Сережа вскрикнул:

— Нина!

Узнала его Нина и тоже рада.

— Это ты, Сережа.... Почему же ты не приходишь?.. Папа о тебе в каждом письме спрашивает. Он на днях уже вернется. И ты с нами поедешь на дачу. Поедешь? Да?

Сережа смущенно:

— Да, но... но ты же сердилась, и у нас было... кончено!

— Кончено... Се-ре-жа, это же я пошу-ти-ла... — Быстро: — Я девочкам стихи показывала, все хвалили... Очень хорошо, прямо как у Пушкина... Сереженька, а ведь я потерялась. У меня тут и сестра и мальчишки. Я пошла выпить воды, вдруг трах-ба-бах. Труба... пальба... Все смешалось. Но что же ты стоишь один? Пойдем их поищем. Идем!

Дружно взявшись за руки, идут Сережа и Нина. Кругом веселье. Маски.

Площадка. Павильон буфета. За столиками веселые люди.

— Я устала, — жалобно говорит Нина, усаживаясь за столик. — Я хочу пить и хочу есть, а все деньги остались у сестры Зинаиды.

— А вот,— позабыв все на свете, радостно кричит Сережа, выдергивая из кармана остатки своих пятерок.— А это что — не деньги?

Сережа подзывает официанта.

В уголке павильона за другим столиком сидит крючконосый. На затылок сдвинута добродушная маска зайца. Рядом с ним, спиной к зрителям, сидит какой-то полный человек в круглой соломенной шляпе. Лица его не видно, но слышен его мягкий голос. Человек говорит внятно и презрительно.

— Да, плохо, голубчик! Грубо... Так, милый мой, не работают. Напугали мальчика... Нет-нет, оставьте и квартиру не трогайте... Квартирой, если захотите, займетесь потом. Нужен пакет... Вы покажете сейчас этого Сережу мне. Да! Больше ничего.

Лицо Нины и Сережи. Говорит Нина:

— Так ты смотри, Сережа, звони теперь обязательно! Ты запиши, у нас со вчерашнего дня номер телефона новый. Дай-ка карандаш, я тебе запишу. — Берет карандаш, записывает номер телефона, аккуратно складывает записку и кладет Сереже в бумажник. — Вот, помни и не теряй.

Нина и Сережа на аллее парка.

Нина. Значит, скоро будем вместе на даче. Ты как живешь? Хорошо? Ведь тебе Валентина денег оставила.

Сережа (*отворачиваясь, смущенно*). Да, оставила.

Залпы ракет. Они ярко освещают лицо Сережи... и зритель видит, что за его спиной стоит крючконосый «артист» и рядом какой-то толстый человек в маске. Крючконосый показывает на Сережу. Маска кивает головой.

Ракета погасла, темно.

Утро. Прихожая в квартире Баташовых. В дверной щели торчит записка. Сережа выходит из ванной комнаты с полотенцем, вынимает записку, читает: «Приходила я, прачка, два раза. Белье у дворника. Приду в обед получить денег 25 рублей».

Сунул руку Сережа в карман, считает деньги. Там только мелочь.

Печальный входит Сережа в кухню. Взял примус, покачал его — пусто... Заглянул в бутыль из-под керосина — пусто. Открыл шкаф — там только одни хлебные корки.

Стоит Сережа, задумался. Трется у его ног, жалобно мяучит голодная кошка.

Вышел Сережа во двор. Юрка чистит щеткой брюки у крыльца.

Юрка. Хорош, пошел с товарищем и убежал.

Сережа (*не глядя*). Юрка! Дай мне взаймы денег.

Юрка. Вот еще. Ты попроси у Половцева!

Сережа. Он еще не приехал. Он вернется только через неделю.

— Ну, у Нинки... Она для тебя достанет!

— Нет, у нее я просить не буду.

— Тогда пойди, выкупи из мастерской аппарат, отнеси в комиссионный. Продай. Заплати прачке. Да еще с полсотни тебе останется.

— Но где же я возьму денег, чтобы аппарат выкупить?

— А ты поищи, должно быть, Валентина где-нибудь про запас оставила. Ты у нее возьми, а потом продашь аппарат и положишь деньги обратно.

— Ты жулик, Юрка!

— Вот еще! Я ему даю совет, а он ругается. Да я с тобой после этого не хочу и знаться, — плюнул Юрка и отошел.

Квартира. Смотрит Сережа на запертый ящик письменного стола. Отвернулся, вздохнул. На столе записка прачки: «Приду в обед получать день...»

Достал из шкафа ящичек, вывалил из него винты, гайки, старые ключи... отложил один ключ. Берет другой. Этот толстый, пузатый — отбросил. Посмотрел третий — отложил.

Табуретка возле письменного стола. Мокрый лоб у Сережи. Лицо и пальцы в ржавчине. Он подтачивает на табуретке напильником ключ.

Примерил ключ к скважине, — нет, не подходит... Зажег спичку, смотрит в скважину... обожгла спичка пальцы.

Взял Сережа от швейной машины масленку, смазывает скважину. Примеряет ключ.

Ключ туго, но уже провертывается... Возбужденное лицо Сережи. Торчит ключ в скважине.

Быстро вынес в кухню табуретку с мусором, сполоснул руки под краном, оглянулся, полотенца на крючке нет. Вытер руки о штаны.

Подходит к ящику письменного стола. Туго провертывается ключ — крак. Готово!

Сережа выдвигает ящик, вынимает газету, под ней черный боевой браунинг... Сережа берет его. Осторожно рассматривает. На рукоятке белая пластинка с надписью: «Инструктору Осоавиахима товарищу Беляеву за отличную стрельбу».

Положил Сережа браунинг на стол, полез в ящик, ищет. Денег в ящике нет!

Боль, страх и досада на лице Сережи. Он кладет браунинг обратно, задвигает ящик, хочет запереть, но... новое дело, в обратную сторону ключ не проворачивается... И, мало того, он не вынимается!

Сережа перепуган. Хватает напильник, вставляет в ушко ключа и как рычагом надавливает.

Напряженное лицо Сережи. Вот ему кажется, что ключ поддается... Но вдруг... крак! Теперь еще хуже. Ушко сломалось. Ящик не заперт.

...И из замочной скважины ящика торчит только острый безобразный обломок. В бешенстве ударил Сережа ногой по ящику. Бросился на диван и заплакал.

Длинный звонок. Кто-то пришел. Вскочил Сережа, направился к двери, но вдруг остановился и затаился... Снова звонок. Сережа схватил со стола записку прачки, зло смял и бросил на пол.

На площадке лестницы перед квартирой № 17 стоит вожатый Павел Барышев. Пожал плечами, позвонил еще раз...

Комната. Звонок умолк. Затаившись, осторожно выглядывает в окно Сережа. Видит, спускается со ступенек крыльца Павел Барышев. Обрадовался Сергей. Поднимается на носки, открывает окно. Протянул руку, хочет крикнуть... но отскакивает в сторону... потому что через двор идет прачка.

Прижавшись в угол, Сережа зажимает уши, чтобы не слышать длинного звонка. Наконец тишина. Опустился Сережа на диван... У ног трется, жалобно мяучит кошка.

Но вот Сережа приподнял голову. Со двора в открытое окно доносится знакомый унылый крик старьевщика.

Подскочил Сережа к окну и манит старьевщика рукой. Бежит в прихожую, бросает на пол старые брюки, рубашку... смятый футбольный мяч. Сдернул с вешалки старенькую куртку, подумал и бросил туда же.

Сережа открывает дверь. Входит старьевщик. Молча цепкими руками он перебирает всю кучу. Крючковатым пальцем надорвал еще больше дыру на локте курточки и равнодушно отбросил футбольный мяч.

Старьевщик. Шесть рублей.

Сережа (*изумленно*). Как — шесть рублей? За такую кучу всего шесть рублей?!

Старьевщик (*равнодушно*). Шесть рублей — цена хорошая.

Сережа тащит старые валенки, кухонное полотенце, отцовские сандалии, наушники от радиоприемника и облезлую заячью шапку.

Быстро перебрал все это старьевщик, проткнул пальцем дыру в валенках, откинул наушники и говорит:

— Пять рублей.

— Как — пять рублей?

— Шесть да пять — одиннадцать,— старьевщик вскидывает сумку.— Хочешь — бери, нет — пойду дальше.

Сережа испугался.

— Постой!

Вбегает Сережа в комнату. Заглянул под шкаф, под кровать... распахнул шкаф.

Висит одежда, висит меховая горжетка. Сдернул Сережа горжетку, посмотрел — серебрится мех на солнце.

Сережа кинул перед старьевщиком горжетку на столик. Стоп! Теперь он уже сам замечает, как жадно сверкнули глаза старьевщика... Теперь цену старьевщик сказал не сразу. Он помял горжетку, растянул ее, поднес близко к глазам, понюхал.

— Девяносто рублей. Больше не дам ни копейки.

Испугался Сережа, но так как отступать уже поздно, то он говорит, запинаясь:

— Как хочешь, но меньше чем за сто, я не отдам.

— Молодой иунуш,— выпрямляясь, громко говорит старьевщик.— Я не спорю, и надо даже думать, что вещь эта сто рублей стоит. Но она не твоя, молодой иунуш. И как бы нам с тобой за нее не попало.

— Как ты смеешь...— бормочет Сережа.— Это мое. Это не твое дело. Это мне подарили.

— Я не спорю,— усмехается старьевщик.— Может быть, и есть такой порядок, чтобы молодые девушки носили шинель и сапог солдатский. Но чтобы молодой иунуш носил дамский туфель и меховой горжетка — такой порядок нет и не будет.— И, забирая в сумку все вещи, старьевщик говорит растерявшемуся Сереже: — Девяносто да одиннадцать — сто один рубль. Бери скорей, иунуш, деньги, и конец делу...

Двор. Выходит старьевщик из парадной двери. Наперерез ему Юрка. Показывает на окно третьего этажа и спрашивает:

— Ну, старый хрыч, что слопал?

— Юра,— тихо говорит ему старьевщик, вынимая бумажку,— бери, Юра, пять рублей, молчи и иди ты от меня с богом.

Нагруженный до подбородка кульками, свертками, поднимается Сережа по лестнице... Сыплется на ступеньки лестницы из дырки пакета мука. Видит Сережка эту беду, но помочь делу не может. Вдруг оста-

новился. Смотрит, сидит на площадке лестницы возле квартиры № 17 кошка.

И видит Сережа, что дверь в квартиру приоткрыта. Ничего не понимает... Сыплется из пакета мука.

Но вот Сережа что-то услыхал за дверью... Поспешно взлетел по лестнице на пол-этажа выше... Свалил покупки на подоконник... Спустился и прислушался. Страх и недоумение на его лице. Заглянул через окно.

Двор. Метет дворник площадку.

Хочет ему Сережа крикнуть... Вдруг из-за двери доносится мотив: «Ти-ля... Тру-ляля... Ля-ля-ля».

Недоуменное лицо Сережи.

Внезапно дверь квартиры распахнулась... И перед Сережей стоит приземистый, широкоплечий, большеголовый, лысый человек в клетчатом костюме. В руках у него чашка.

— Друг мой,— приветливо говорит он обалдевшему Сереже.—Ты из этой семнадцатой квартиры?

Молча кивает головой и отряхивается перепачканный мукой Сережа.

— Так заходи, сделай милость. Я тебя через окно еще полчаса тому назад видел. А ты чего-то прячешься.

— Да... Но я не думал. Я не знал, зачем вы тут... поете.

— Ага, понимаю! — воскликнул толстяк.— Ты, вероятно, думал, что я жулик, и терпеливо выжидал, как развернется ход событий. Так знай же, друг мой, что я не вор и не разбойник, а родной брат Валентины и, следовательно, твой дядя. — Говоря это, толстяк отступает в квартиру и жестом предлагает Сереже войти. Сережа нерешительно следует за ним.— А так как,— продолжает толстяк уже в прихожей,— насколько мне известно, Валентина вышла замуж и отца твоего бросила, то, следовательно, я твой бывший дядя... Это будет совершенно точно. Но я надеюсь, она уже телеграфировала тебе о том, что я приеду?

Отрицательно мотает головой Сережа. Толстяк, произнося эту тираду, проходит в столовую. Сережа теперь почтительно идет за ним. А дядя продолжает:

— Узнаю беспечное создание. Ключ мне послала, а телеграмму тебе позабыла. Помню, как еще в далеком детстве она полила однажды кашу вместо масла керосином. Съела и... страдала, крошка, ужасно.— Толстяк оглядывает беспорядок в комнате.— Но скажи, друг мой, отчего это у вас в квартире как-то не того? Сарай не сарай, а как бы апартаменты уездного мелитопольского комиссара после веселого налета махновцев.

— Это я начал уборку.

— Похвально. Но раз начал, надо и докончить. Ко мне могут прийти люди. Товарищи в боях, друзья юности, и вдруг — такое безобразие. Ты позови-ка, братец, дворничиху, пусть вымоет, приберет. Вот деньги. А я вернусь чуть позже.

Чисто прибранная комната. Накрытый скатертью столовый стол. На столе ваза с цветами. Сережа сидит за столом и пишет:

«Дорогая Валя. Отвечай, что делать с пакетом. Валя! Приехал твой брат, он очень веселый и добрый. Он рассказал мне, как ты в детстве полила кашу керосином. Я не удивляюсь, что ты ошиблась. Но как же ты съела? Или у тебя был насморк?»

Звонок. Не доканчивая письма, кинулся Сережа в переднюю.

Вошел дядя, с ним еще кто-то.

— Зажги свет,— командует дядя.— Где выключатель? Сюда, старик.

Яков, сюда. Не оступись. Здесь ящик. Дай-ка шляпу, я сам повешу. Сам, сам. Для друга все сам. Прошу пожаловать. Повернись-ка к свету. Ах, годы, ах, невозвратные годы. Но ты еще пошумишь, дуб. Пошумишь... Знакомься, Сергей. Друг моей молодости. Политкаторжанин. Старый партизан, чапаевец. Много в жизни пострадал, но, как видишь, орел! Коршун! Экие глаза! Экие острые, проницательные глаза! Огонь! Фонари! Прожекторы!

В продолжение всей этой речи старик Яков не говорил ни слова. У него плешивая голова. Круглые бычьи глаза. Лицо, покорябанное оспой. Он одет в зеленую диагоналевую куртку, на которой поблескивает орден Трудового Красного Знамени.

Оглядывает дядя комнату, скатерть, цветы и знаком показывает, что Сережино поведение он одобряет.

Тут взгляд его упал на недописанное письмо Сережи к Валентине.

Он пододвинул письмо. Читает.

И видит Сережа, как... неподдельное возмущение отражается на лице дяди. Не понимает Сережа.

Топнул дядя, что-то промычал и, скомкав письмо, бросил его в пепельницу.

— Позор,— тяжело дыша, говорит он, оборачиваясь к своему знаменитому другу, и тычет пальцами в сторону Сережи.

Сережа обмер...

— Смотри, Яков, на этого человека, беспечного, нерадивого и легкомысленного. Он пишет письмо мачехе. Ну пусть, наконец, он пишет — от этого дело не меняется — к своей бывшей мачехе. Он сообщает ей радостную весть о приезде ее родного брата, и он пишет «рассказ» через одно «с» и перед словом «что» запятых не ставит. И это — наша молодежь, наше светлое будущее. За это, я спрашиваю тебя, старик Яков, боролся ты и страдал, звенел кандалами, а когда было нужно, то шел, не содрогаясь, на эшафот? Скажи же, скажи ему в глаза прямо.

— Нет-нет, — сиплым голосом ответил Яков и сурово покачал своей плешивой головой.

— Смотри,— смягчился над Сережкой дядя.— Писем без моей поправки никому не отправляй. Иначе мне будет стыдно... Кстати, а о каком пакете идет речь?

Смотрит Сережка на дядю, на орден, что на груди Якова... Подумал. Подошел к стене, снял барабан. Потом, заколебавшись, снова повесил... Дядя ждет и улыбается самой спокойной, доброй улыбкой. Старик Яков отвел в сторону глаза, с достоинством одернул складку своей диагоналевой куртки, на которой поблескивает орден Трудового Красного Знамени... Посмотрел Сережа еще раз на дядю, на старика Якова и решительно снимает барабан. Открывает днище, достает пакет... и уверенно вручает его дяде.

— Вот он... И скажите, что надо с ним делать?!

— А мы подумаем,— хватая пакет, говорит дядя. И снова, улыбаясь, добавляет: — Однако ты молодец! Хвалю, хвалю. Молод, юн, но уже осмотрителен, умеешь хранить документы... Идем, старик Яков! Ты человек умный, бывалый. Пойдем, сядем и подумаем, что делать с пакетом.

Они уходят в соседнюю комнату.

Ночь. У письменного стола Баташова дядя. На столе лежит конверт пакета с надписью: «Секретно». Листы письма Грачковского развернуты. Сверху лежит знакомый нам рапорт Баташова. Провел дядя рукой по рапорту, потянулся, удовлетворенно зевнул, как человек, закончивший трудную работу.

Встал. Поднял на свет какую-то бутылку с жидкостью. Тряхнул. Заботливо завернул в газету. Снял со стола кипу тяжелых книг. Вынул из-под них несколько листков бумаги. Внимательно рассматривает. Чистые белые листы, только на верхнем видны три последние строчки рапорта Баташова, переписанные теперь канцелярским каллиграфическим почерком: «И я считал бы необходимым повидаться с инженером Грачковским лично, чтобы при встрече он мог разъяснить мне и дать указания по целому ряду вопросов, пока еще для меня неясных...» Но строчки эти быстро исчезают одна за другой, будто тает лед... И вот уже ничего нет. Просто чистый лист.

Доволен дядя. Беззвучно что-то напевает. Отложил листы. Сложил письмо Грачковского, рапорт Баташова, аккуратно положил все в конверт. Перестал напевать.

— Вот и все, милое послание. Больше вы нам не нужны. — Посмотрел на конверт, на надпись «Секретно», улыбнулся.

Оглянул стол, задумался (выражение означает: куда бы положить?). Увидел чуть выдвинутый ящик стола, из которого торчит сломанный ключ. Все понял... Быстро выдвинул ящик. Поднял газету... тускло блеснул сталью браунинг Беляева.

Хитрой радостью озарилось лицо дяди. Еще одна удача!

(Крупно.) Рука берет браунинг и бросает в ящик пакет.... Ящик закрыт.

— Трум-трум-труу-ля-ля,— напевает дядя, но лицо его жестко и строго. Он говорит, как бы повторяя слова из рапорта Баташова:— «По целому ряду вопросов, пока для меня еще неясных...» Да-с, и для меня неясных... Ну что ж, нужно узнать или... помешать!

Веселое солнечное утро. Счастливый Сережа выходит из двери фотомастерской, снова прижимая к груди своей драгоценный фотоаппарат. Теперь он переделан шесть на девять. На веревочке еще болтается квитанция мастерской.

Рядом в окне мастерской фотовитрина. В первом ряду портреты героев-летчиков. Тут Чкалов, Байдуков, Молоков. Под ними большие круглые, овальные, четырехугольные фотографии: какая-то девица... задумчивый молодой человек... плачущая девочка с огромным бантом... бравый моряк. Его портрет больше всего, очевидно, привлек внимание Сережи. Портрет моряка заключен в рамку с надписью: «На память дорогой маме».

Сережа улыбается моряку... Смотрит на Сережу с витрины плачущая девочка...

И вот девочка уже улыбается. Она стоит на бульваре возле ящика с песком, в котором возятся малыши. Сережа готовится ее фотографировать. Сфотографировал. Кого еще?.. И вдруг, о радость! В углу бульвара на скамейке сидит милый дядюшка, рядом старик Яков и еще какой-то человек, читающий газету.

Ловчится Сергей снять дядю... Но то прохожие толкают фотографа, то они закрывают лицо дяди.

Посмотрел Сережа... у киоска с газированной водой свалена груда фанерных ящиков... Идет туда.

А дядя, благодушно улыбаясь, смотрит на прохожих и, словно ни к кому не обращаясь, говорит:

— Передашь — запрос Грачковского есть, рапорт Баташова есть, а ответа на письмо нет. Придется поехать.

Качнулась, словно в знак согласия, газета в руках читающего человека.

Примостился у киоска на пустом ящике Сережа... поставил выдержку, щелк! Готово! Доволен... и вдруг испуган.

Это встал человек, читавший газету, и Сережа увидел лицо крючконосого «артиста»... Но «артист», не прощаясь и не глядя на собеседников, быстро уходит.

Снова спокоен и весел Сережа... Подхватив фотоаппарат, он бежит по улице.

Сережа возле ванны у клеенчатого диванчика. Стоят на диванчике тарелки с реактивами. Лежит на бумаге, очевидно, только что развернутая, красивая рамка с надписью: «На память дорогому дяде Васе от Сережи».

Медленно, осторожно, прикусив от напряжения губу, вынимает Сережа из аппарата кассету... Внимательно смотрит на него пестрая кошка. Она примостилась на махровом полотенце возле тарелок с реактивами.

Звонок.

Заторопился Сережа, положил кассету на махровое полотенце и бросился к двери. Соскочила за ним следом кошка... Потянула полотенце... соскользнула кассета под диван.

Прихожая. Открывает дверь Сережа. Бреется возле столика с зеркалом старик Яков.

Вошел почтальон, подает Сереже телеграмму... Но перехватывает телеграмму дядя. Читает.

Продолжая бриться, заглядывает через плечо в телеграмму старик Яков. Видит текст телеграммы: «Пакет не отдавай никому, скоро приеду сама. Валентина».

В зеркале встревоженное лицо старика Якова.

Спокойное лицо дяди. Он уводит Якова в кабинет.

(Крупно.) Дядя и старик Яков. Дядя задумчиво:

— А раз так, то оставлять здесь мальчишку не следует. К тому же он пригодится мне в Киеве.— Громко зовет: — Сергей!

В ванной комнате Сережа ищет пропавшую кассету. Поднял полотенце. Хочет заглянуть под диван — и слышит громкий оклик дяди: «Сергей!»

Кабинет. Грозно стоит дядя, указывая пальцем на ящик письменного стола с надломленным ключом. Перед дядей — растерянный, громко плачущий Сережа.

— Позор! Позор! — грустно говорит дядя.— Тяжкие разочарования...

В прихожей у зеркала спокойно бреется старик Яков. Вбежал дядя, потянул его за рукав в кабинет. Злое намыленное лицо Якова. У него недобрита одна щека.

Кабинет. Дядя строго, показывая на плачущего Сережу, говорит:

— Нет, ты послушай, старик Яков, какова пошла наша молодежь.— Оборачиваясь к Сереже — Посмотри, мошенник, на этого поседевшего в боях человека. Ага! Ты замигал, ты содрогаешься... Скажи ему, Яков, в глаза и прямо: думал ли ты во мраке тюремных подвалов или под

грохот канонад на холмах и равнинах мировой битвы, что ты сражаешься за то, чтобы такие молодцы лазали по запертым ящикам и продавали старьевщикам чужие горжетки?!

Старик Яков стоит с намыленной недобритой щекой и сурово качает головой. Нет! Нет! Ни на холмах, ни на равнинах он об этом не думал.

А дядя продолжает:

— Другой бы на моем месте тотчас же сообщил в милицию, тебя бы, мошенника, забрали, арестовали и отослали в колонию... Но я добр. Я вижу, что ты раскаиваешься, и я тебя не выдам.

Звонок.

Вздрогнув, явно смешался дядя. Но тут же спокойным жестом приказал Сереже открыть дверь, а сам с достоинством ретировался к окну.

В дверях кабинета появился дворник и, протягивая какие-то бумажки, говорит:

— Вот, пожалуйста, листки для прописки.

Дядя *(добродушно и уже весело)*. Листков нам не нужно, ибо мы и так сегодня уезжаем. *(Нахмурившись и строго посмотрев на Сережу.)* А чтобы этот молодец не совсем пропал без надзора... *(в страхе смотрит на дядю Сережа)*, то до приезда мачехи... я беру его с собой.

Изумленное и обрадованное лицо Сережи.

— Он парень хороший! — говорит дворник.— Да в плохой компании. Вот недавно пришел выпивши. А так, говорю, он парень — золото! Драли его только мало.

(Крупно.) Затрепанные, в пятнах брюки. Рука со щеткой их чистит. Это Сережа собирается в дорогу.

Осматривает каблуки ботинок. Они стоптаны. Но не унывает Сережа, берет ваксу и чистит ботинки.

Сережа одет. Рукава курточки коротки, брюки мешковаты, носки наваксенных ботинок загнуты вверх, но через плечо гордо перекинута старая полевая сумка отца.

Скромно поворачивается перед дядей Сережа.

Дядя оглядел Сережу, оценил его старания и говорит:

— Хвалю, хвалю, хотя от тебя и несет ваксой и бензином, как от керосиновой лавки... А теперь, друг мой, сними эти балахоны, ибо в них ты мне напоминаешь церковного певчего. И надень вот это.

Дядя протягивает Сереже свертки. Сережа надорвал один сверток, вскрикнул и убежал.

...И снова поворачивается перед дядей Сережа. На нем короткие до колен штаны, щеголеватая курточка со множеством карманов и карманчиков. Пионерский галстук с металлической застежкой. Косая, как у летчиков, пилотка. На ногах блестящие сандалии. Полевой сумки уже нет. Ее небрежно за ремешок держит дядя,— очевидно, только что снял с Сережи. Покачав сумку, он бросил ее на диван и поспешно пошел к двери. Мгновенно Сережа хватает свою заветную полевую сумку и снова упрямо надевает через плечо.

Дядя тащит из соседней комнаты старика Якова.

— Громов! — показывая на Сережу, восхищенно восклицает дядя.— Молоков, Владимир Коккинаки! Орденов только не хватает. Одного, двух... дюжины!

Вокзал, буфет. За столиком оживленно разговаривают дядя и старик Яков.

Сережа ходит по вокзалу. Увидел окошечко телеграфа. Подумал, схватил бланк и пишет: «Валя, уезжаю путешествовать с дядей Васей». Подумал и приписал: «Он тебя попрежнему любит и крепко целует».

Сережа подал телеграмму в окошко.

Подошел Сережа к телефону-автомату, стал в очередь... вдруг появился и схватил его дядя.

— Ты куда пропал?

— Я не пропал. Я хочу позвонить одной знакомой девочке, а то она будет беспокоиться.

— Позор! В твои годы я презирал всех девочек — знакомых и незнакомых. Иди скорей, уже началась посадка.

Перрон. Целуются, прощаясь, старик Яков и дядя.

Купе. Дядя раскладывает вещи.

В открытое окно вагона смотрит Сережа. И вдруг отшатнулся. Он видит, что к старику Якову подошел тот самый крючконосый «артист», которого он встречал в Сокольниках... Они отошли за киоск и разговаривают.

Волнуясь, Сережа говорит дяде:

— Дядя, вы поглядите, к старику Якову зачем-то подошел один знакомый... жулик.

— Великие боги! — возмущается дядя. — Но я надеюсь, жулик у бедняги ничего не вытащил.

— Нет, дядя. Но он поздоровался с ним за руку,— смущенно отвечает Сережа.

— Доверчив старик, доверчив,— укоризненно говорит дядя.— Большой человек, а совсем еще ребенок. Ну, ты напрасно торчишь у окна. Пойди и посмотри лучше за вещами.

Ночь. Мчится под луной поезд.

Вагон. Спит на полке Сережа.

Ночь. Лес. Тихо чирикают какие-то пичужки. Вдруг огни. Мчится под луной поезд. Колеса стучат: «Рит-та-та! рит-та-та!» — и кажется, что в такт колесам бьют тревогу барабаны.

Вагон. Проснулся Сережа. Чуть приподнял голову. Раскрыл глаза... Через открытые двери купе видно дядю. А рядом с ним... старика Якова и крючконосого «артиста». Тихо разговаривая, они стоят у окна.

Поднял сонную голову Сережа, тряхнул — не понимает, сон или явь...

Но быстро захлопнулась дверь купе.

...И улыбающееся доброе лицо дяди наклонилось над Сережей.

— Ты что? Спи-спи... Завтра увидишь прекрасный город.

Повернул Сережа голову. Крепко спит.

Прекрасный город. Пышно раскинулись каштаны, стоят недвижно тополи. Над магазинами украинские вывески. Это Киев!

Идут Сережа и дядя с чемоданами. Идут мимо цветников. Бьют фонтаны. С любопытством смотрит на все Сережа.

Но дядя свернул в глухой переулок.

Вошел в пустой проходной двор.

Опять переулок.

Калитка... Заглохший сад...

Аллеей идут Сережа и дядя... В глубине сада небольшой двухэтажный дом. Окна верхнего этажа раскрыты, и видно, что там пусто.

Налево на бугре, поросшем крапивой, дряхлая каменная беседка.

— Подожди, Сергей,— опуская на землю чемодан, тихо говорит дядя.— Я сейчас все узнаю.

Сережа оглядывает сад.

Валяются в траве маленькие стульчики... Вкопаны в землю маленькие столики... Лежит в траве размокшая под дождем картонная лошадь. Прислонена к забору полинялая вывеска с надписью: «Детский сад».

Появляется дядя. Он весел. Хватает чемодан.

— Идем, Сергей. Все хорошо. Отдохнем мы здесь с тобой лучше, чем на даче. Книг наберем, молоко пить будем. Не сад, а джунгли!

Возле заглохшего цветника их встречает высокая седая старуха с вздрагивающей головой и с глубоко запавшими глазами. Она стоит, опираясь на черную лакированную палку.

Из двери с надписью «Дворник» вышел ее сын, бородатый тощий джентльмен. Скинул фартук, под фартуком оказалась старенькая полосатая пижама; отставил метлу и стал рядом со старухой. Он едва достает головой до ее подбородка.

Кивком головы старуха сухо поздоровалась с Сережей и, откинув голову, приветливо улыбается дяде.

— Благородный! Спаситель! Ах, спаситель, — говорит старуха низким надтреснутым, но звучным голосом и стучит пальцем по плечу дяди.— Полысел, потолстел, но все, я вижу, попрежнему бодр, весел. Все такой же молодец. Герой, ах благородный... А вот мы прозябаем,— старуха показала на сына, потом на вывеску дворника и иронически покачала головой. — А я даю уроки музыки. Живем теперь глухо.. Будьте как хозяева... — широкий жест. — Мы здесь одни, а они, — показывает на вывеску детского сада, — на лето за город уехали.

В продолжение всей старухиной речи ее сын не говорит ни слова. Но он наклоняет голову, выкидывает вперед руку и шаркает ногой, как бы давая понять, что и он всецело разделяет суждения матери о дядиных благородных качествах.

Вечерний закат. Большая комната наверху. Две кровати. Стол. На нем графин, чашка и больше ничего. В углу висит телефон, густо покрытый пылью.

Сережа и дядя лежат в постелях.

Дядя читает. Сереже не спится, и он спрашивает:

— Дядя, а отчего это старуха утром все называла вас: «Ах спаситель, благородный!» Это она так, или тут что-нибудь на самом деле?

Дядя отвечает, не отрываясь от газеты:

— Старуха?.. Кроткая астра, цветок бездумный... Она, конечно, немного,— показывает на лоб,— не в себе... Когда-то, в восемнадцатом, буйные солдаты хотели сбросить ее вниз головой с моста, а я был молод, великодушен и вступился.

— Да, дядя... Но если она была кроткая или, как вы говорите, цветок бездумный, то тогда за что же?

Дядя отвечает нетерпеливо, но не отрываясь от газеты:

— Там, на войне, не разбирают... Кроме того, она тогда была и не кроткая и не бездумная. Спи, друг мой.

Помолчал Сережа, но ему не спится.

— Дядя, а отчего же, когда вы вступились, то солдаты послушались, а не спустили и вас головой вниз с моста?

Дядя выглядывает из-за газеты и сердито отвечает:

— Я бы им, подлецам, спустил. За мной было шесть всадников, да в руках у меня граната. Лежи спокойно, ты мне уже надоел.

Лежит Сережа. Морщит лоб. Не вытерпел.

— Дядя, а какие это были солдаты? Красные? Белые?

Яростно скомкав газету, дядя обернулся.

— Лежи, болтун! Военные были солдаты, две руки, две ноги и винтовка-трехлинейка с патронами. А если ты ко мне еще будешь приставать, то я тебя выставлю вон в ту темную комнату.

Сережа лежит, но все прислушивается... Издалека доносились зовущие гудки пароходов. Тревога ушла. Лицо Сережи мечтательно. И снова ему чудится чистый звук, как будто ударили склянки на морском корабле...

И действительно, гудит пароход. Дымит труба. Закрыл сизый дым экран. Растаял и открыл... московский речной вокзал... Летит к причалам катер. Стоит, держась за поручни, и приветствует кого-то Половцев.

В ответ ему тянутся руки Нины. Она у края причала...

И вот они рядом в машине, которая мчит их по Москве.

— Хорошо, — смеясь, говорит Половцев.— Стрельба... пальба... карнавал... Видела, дала телефон... Но где же все-таки твой барабанщик?

Нина обижена.

— Папа! Но я звонила... я ходила. И я спрашивала. А он взял и уехал путешествовать с каким-то дядей Васей...

Удивленное и встревоженное лицо Половцева. Он стоит уже во дворе перед дворником, дядей Николаем. Дворник почтительно, отставив метлу, говорит:

— Так ведь кто его знает, какой дядя?.. Его, выходит, и нет совсем, дяди-то... Вот почитайте.— Достает из кармана и передает Половцеву телеграмму.

Половцев читает: «У Сергея Баташова из семнадцатой нет никакого дяди Васи тчк Проверьте тщательно целы ли в квартире вещи тчк Валентина Беляева».

Половцев спрашивает:

— Проверили?

Дворник разводит руками.

— Так вот ведь и задачка: в квартире порядок, скатертка, цветы... А мальчик куда пропал? Разве нам это известно?.. Одно слово — безотцовщина!

Половцев звонит по телефону.

Лейтенант милиции (над его столом надпись: «Начальник детской комнаты») поднимает телефонную трубку.

— Да-да. По́нято!.. По́нято! — Пододвинул блокнот, пишет: «Квартира № 17, Сергей Баташов, 13 лет». — По́нято! — еще раз повторил лейтенант. — Всего хорошего.

Лейтенант положил трубку, надавил кнопку звонка.

Перед начальником высокий молодой сержант. Читает адрес.

— Есть! — Ушел.

Тот же сержант и дворник дядя Николай на лестничной площадке. Дворник открывает ключом дверь квартиры № 17.

Тот же сержант у стола начальника отделения милиции. Внимательно слушает его седой майор.

— Кассета была найдена под диваном в ванной комнате,— говорит сержант. (На стол легла фотография: уголок бульвара, скамейка, благодушно улыбается дядя, рядом старик Яков и человек, читающий газету.)

— Пакет обнаружен во взломанном ящике письменного стола,— продолжает сержант. (На стол лег знакомый нам пакет с надписью: «Секретно».)

— Эта записка была в обшлаге дамской шубки... крашенный кролик под котик...

В чьих-то руках смятая страница письма Валентины: «А где у вас, Виктор, квартира? Ах, будет осенью! А я должна сознаваться зимой...»

Читает эту страницу письма Половцев. Он сидит возле стола начальника отделения милиции. На лице Половцева брезгливая досада. Повернул записку — и взволнованно встал. Читает стоя: «Директору завода комдиву товарищу Половцеву. Рапорт...»

Майор милиции показывает на фотографию дяди.

— Шубка, «крашенная под котик», этим ворам, очевидно, была не нужна.

— Но ведь и пакет цел,— говорит молодой сержант.

— Значит, это те хитрые воры, которые не шубки воруют.

(Крупно.) Лицо дяди. Он в широкополой соломенной шляпе, хитро прищурившись, благодушно улыбается.

Дядя и Сережа идут по аллее большого бульвара, раскинувшегося на крутом берегу Днепра.

Идут мимо площадки, где вокруг незатейливых аттракционов скачет и веселится детвора. Дядя говорит:

— Тебе скучно. Ты бы с кем-нибудь познакомился. Ну вот хоть с этим мальчиком.

И дядя показывает на тихий уголок бульвара, где стоят столы и будочка с инструментами... А за одним из столов сидит крепкий, белокурый, кудрявый мальчуган лет тринадцати. Перед ним какая-то недоконченная модель самолета. Мальчуган старательно выстругивает ножом планку.

Посмотрел Сережа. Недоволен.

— Лучше бы, дядя, я с кем-нибудь из тех, кто вон на сетке скачет.

— Экое дело — скачет, козел тоже скачет, да что толку?

Сережа нехотя подошел к столику и довольно грубо взял модель в руки. Поднял на него глаза мальчик, но не обиделся и, продолжая работать, сказал:

— Смотри, осторожно. Это работа тонкая.

— Тонкая, тонкая, да что толку? Кончить да выбросить. Ты бы лучше шел скакать на сетке.

Отложив работу, внимательно и удивленно смотрит на Сережу мальчик и негромко говорит:

— Послушай. Я ведь тебя не звал. Не правда ли? Если тебе нравится прыгать на сетке, пойди и прыгай.

Он замолчал, взял циркуль и, взглянув на смутившееся лицо Сережи, уже мягко добавил:

— Я тоже люблю лазать и прыгать. Но с тех пор, как я выбросился из горящего самолета на парашюте,— он показывает себе на ногу,— прыгать мне уже нельзя.

— Из горящего! — Сережа с изумлением и восторгом посмотрел на мальчика, но тут же, смутившись, замолк и, кивнув на ногу мальчика, спросил: — Но она... она ходит?

— Ходить-то ходит, да нельзя бегать.

Сережа сочувственно поглядел на мальчика, на его ногу, но глаза его снова загорелись.

— Послушай!.. А почему?.. А какой это был самолет?

Мальчик отмеряет что-то циркулем, не поднимая на Сережу глаз.

— Так, это был один... такой самолет... Он был хороший! Да, хороший,— упрямо повторяет мальчик и, подняв голову, строго смотрит на Сережу.— Но они не хотели, чтобы мы строили такие самолеты. И папа тогда сказал: «Я сам полечу... и сына возьму с собой!..» А они взяли и тихонько... ну, понимаешь, испортили.

— Кто «они»?

— Есть такие люди,— мальчик сердитым жестом показывает на запад,— которые не хотят, чтобы у нас были такие самолеты... Ну ничего,— посмотрел на Сережу мальчик и, широко улыбнувшись, добавляет: — Папа говорит: «Не пропадем, не такие мы люди».

— Кто «мы»?

— Мы, люди,— упрямо повторяет мальчик.— Ну люди, советские люди. А ты кто? Банкир, что ли?

Опять смутился Сережа.

Подошел дядя и кладет мальчикам на стол два брикета мороженого.

— Познакомились?

Поднял на него глаза мальчик, перевел взгляд на Сережу и с легкой добродушной усмешкой говорит:

— Да, познакомились.— Берет мороженое и привстает.— Меня зовут Славка, фамилия Грачковский.

Берет Сережа мороженое и говорит:

— А меня зовут Сергей, фамилия...

— Бубликов,— громко, торопливо досказал дядя.

Удивленно взглянул Сережа на дядю.

Дядя строго смотрит на Сережу.

Чуть прихрамывая, Славка идет к инструментальной будке.

Сердито спрашивает Сережа:

— Вы зачем фамилию наврали?

— Дурак,— тихо отвечает дядя.— Ах, скажет он, это не тот ли Баташов, у которого отца арестовали? Очень-то он мне в товарищи нужен!

— Так вы бы хоть другую фамилию, получше, придумали,— сердитым шепотом отвечает Сережа,— а то,— передразнивает: — «Бубликов!»

Сережа лежит дома на кровати.

В комнату заглянула старуха. Понюхала, скорчила гримасу. Жадно схватила со стола пустую папиросную коробку и, бормоча какие-то ругательства, исчезла.

Посмотрел ей вслед и пожал плечами Сережа... Читает газету... Вдруг подскочил. Лицо искажено.

Мы видим в газете объявление: «Разыскивается мальчик Сергей Баташов, 13 лет, шатен, у левого виска родинка, звонить по телефону Г 0-48-64».

Сережа бормочет:

— Телефон не наш,— и встревоженно,— значит, ищет милиция?!

С головой, повязанной, как у турецкого султана, полотенцем, входит дядя.

Молча подает ему Сережа газету.

Дядя поглядел и равнодушно бросил газету.

— Конечно, сестра Валентина из-за украденной тобой горжетки обратилась в милицию. Глупо. Помню, как однажды, еще в далеком детстве... Впрочем, это потом. Но ты не бойся, я отвезу тебя в город Одессу и отдам в мичманскую школу. Будешь моряком, а потом капитаном. Доволен?

Дядя открывает чемодан, достает пузырек, опрокидывает его на вату и, смачивая ватой родинку на виске Сережи, говорит:

— Начальник школы — мой друг, помощник по учебной части — тоже.— Сережа сморщил лицо: очевидно, жидкость щиплет.— Терпение — свойство моряка.— Достает деньги, протягивает Сереже.— Возьми рубль. Беги в парикмахерскую и сбрей! — Дернул за волосы.— Наголо!

Парикмахерская. Стоит Сережа у зеркала. Голова обрита. Трогает висок — нет родинки, выцвела. Посмотрел Сережа в зеркало, покачал головой. Постучал себя пальцем по лбу и грустно говорит:

— Теперь... Бубликов!

Сережа стоит у большой витрины. Перед ним карта юга России и, конечно, Одесса.

Задумался Сережа, провел рукой по непривычно обритой голове. Недовольно нахмурил брови, и вдруг его кто-то громко окликнул:

— Мальчик!

Сережа обернулся и вздрогнул, как будто ему нечаянно прижгли горячим окурком шею... Почти рядом, на углу, у рычага светофора, стоит высокий милиционер и рукой в белой перчатке приказывает Сереже подойти.

Вспыхнули перед Сережей зловещие цифры телефона — Г 0-48-64.

Он сделал было движение, чтобы убежать, но зашатался и только крепко вцепился руками в перила витрины.

Громко повторяет милиционер:

— Мальчик, что же ты стоишь? Подойди!

И медленно, скорбно опустив голову, идет к нему Сережа.

— Мальчик,— вдруг неожиданно просто говорит милиционер.— Перейди улицу, нажми кнопку звонка к дворнику. Мне нужно отойти, а я,— он показывает на светофор и мчащиеся машины,— не могу.

Удивленно, непонимающе смотрит Сережа... Удивленно смотрит на Сережу милиционер и показывает, куда ему идти.

Не глядя по сторонам, идет через улицу Сережа.

...Пронеслась перед носом машина.

...Испуганное лицо милиционера... Он рванул рычаг светофора.

...Красный огонь светофора. ...Остановились машины.

Нажал Сережа кнопку звонка и тихо пошел дальше.

Сережа стоит у подножия чугунного памятника. Лицо его уже спокойно, но в глазах еще слезы. И губы как-то не по-всегдашнему сжаты.

Поднял глаза. Смотрят на него сверху чугунные солдаты, партизаны, красноармейцы — те, что окружили пьедестал памятника... И где-то далеко зазвучала мелодия отцовского напева: «Бьют барабаны «Марш-поход».

Говорит Сережа:

— Я хочу в мичманскую школу. Я хочу жить, как все люди!

Небольшой в саду домик в одну квартиру. Стряпает у плиты в саду добродушная бабка. Бегут Славка и Сережа. Славка размахивает огром-

ными садовыми ножницами. Поглядел на плиту, подмигнул Сереже и отбежал к двери.

— А я кашу все равно есть не бу-ду-у.

Ахнула бабка, всплеснула руками и кричит:

— Врешь, врешь, все будешь. Я бы взяла хворостину да показала, какое оно бывает «не буду».

Засмеялись ребята, убежали.

Комната Славки. Стол, учебники. На стене географическая карта и черная доска. Сережа и Славка возятся с конструктором. Славка вырезает большими садовыми ножницами из жести какую-то деталь. Он говорит:

— От мамы письмо пришло. Завтра отец отвезет меня к ней в деревню. Это пароходом, километров семьдесят, а потом дорога лесом и лесом.

Сережа с завистью смотрит на Славку.

— Хорошо! С отцом по лесу будешь ходить...

Славка вздохнул.

— Нет, он в тот же день обратно. Ему нельзя, он ведь инженер,— с гордостью,— военный. Он над какой-то очень важной машиной работает.

— Над какой?!

— Так он мне и скажет.

Сережа с уважением, понимающе посмотрел на Славку.

— Мой папа тоже...— сказал Сережа, спохватился, смутился, умолк. На лице угрюмая обида. Оглянулся на Славку.

Славка, склонившись к столу, что-то старательно свинчивает.

Тряхнул упрямо головой Сережа и, как бы разрешая свой внутренний спор, говорит:

— Да... А я все равно буду моряком! Я буду плавать среди льдов Северного океана... Эй-гей! Есть так держать! — Он достает из кармана компас. Дрогнули стрелки, показали полюс.

— Покажи!—Славка берет компас, кружится с ним по комнате, останавливает, пускает стрелки.— Послушай, давай меняться... Вот фонарик, смотри, красный свет, зеленый, белый, военная сигнализация. Хочешь?

Сережа протянул на ладони компас... Потом быстро сжал ладонь, сунул руку в карман и сказал коротко:

— Нет!

В это время в комнату входит Славкин отец. Остановился, прислушался. Он высок, строен, в сапогах, но белая летняя гимнастерка без пояса. Ворот расстегнут, на петлицах три шпалы.

Славка увидел отца, живо повернулся, потом, прищурившись, лукаво говорит, обращаясь к Сереже:

— Ты вот его, Сережа, спроси, над какой он машиной работает? — Сказав, он гордо посмотрел на отца.— Ты скажешь, папа?

— А вы никому не расскажете?

— Никому, никому! — кричит Славка. Он удивлен и обрадован.

— Как могила! — твердо говорит Сережа.

— А верно ли, что никому? — задумался отец.

Подскочили оба мальчугана.

— Нет-нет-нет, никому!

Отец берет кусок мела со стола, закрывает плотно дверь, подходит к доске и чертит.

— Вот здесь основа... Здесь металлический сосуд. Понятно? — Кивают головами насторожившиеся ребята.— Здесь отводная трубка. Здесь внутри шарикоподшипники. Потому-то при вращении образуется огромная центробежная сила... А здесь, обратите внимание, ручка.

— Папа! — отчаянно кричит вдруг Славка.— Что ты все врешь! Это же получается молочный сепаратор, что стоит у бабки в деревне.

Бухнулся Грачковский в кресло и громко хохочет.

Подскочил к доске Славка, обвел мелом контуры и быстро пририсовал бабку, которая крутит ручку сепаратора.

Теперь уже хохочут все.

Грачковский встает, берет со стола садовые ножницы и, пригрозив ими Славке, идет к двери.

— Папа, можно, я покажу Сереже твой альбом?

— Альбом? Альбом можно!

Раскрывается тяжелая обложка альбома... На экране цветная олеография «Мчится красная конница, вьется знамя...»

Перелистнул страницу альбома Славка.

— Это все открытки старинные... Смотри, тут со стихами: «Гей, гей, не робей». Видишь, это красные гонят Деникина. А это без стихов... тоже гонят... А вот папины товарищи, они вместе воевали еще в гражданскую...

(Крупно.) Та же фотография, что мы видели на стене в столовой Баташовых: Баташов, Половцев, Маруся в кожанке. Увидел Сергей, чуть не вскрикнул, но сдержался, нахмурился и, быстро перелистнув альбом, закрыл фотографию... Сидит Сережа, задумался и машинально на столе пишет: «Баташов... Баташов... Баташов».

Вошел дядя. Широко раскинув руки, идет к ребятам.

— Очень рад. А я как раз иду мимо, дай, думаю, зайду, не тут ли мой Сережа.— Точно опомнившись, закрывает себе ладонью рот и оглядывается.— Я не мешаю? Может быть, папа работает?

— Он дома никогда не работает. Он сейчас там, в саду, малину окапывает,— говорит Славка.

Входит отец. Пальцы грязных рук слегка растопырены. Увидел дядю, поклонился, говорит громко и твердо:

— Руки не подаю. Грязные. Славка, воды в умывальник. Ты зачем бабку дразнишь?

Дядя перехватывает кувшин у Славки, который тянется к умывальнику, и сам услужливо льет в умывальник воду.

...Умыт Грачковский. Подпоясан. Подошел к дяде, поздоровался... Махнул рукой на Сережу.

— С тобой виделись.— Садится и спрашивает: — В Киев надолго? Откуда?

— Я заведую отделом народного образования в Вятке,— неторопливо говорит дядя.— Но Киев — моя вторая родина. Здесь я жил, здесь я воевал, и здесь прошла моя молодость.

Во время этой речи Грачковский поднимается и приглашает дядю в сад. Они выходят.

Славка и Сережа остались в комнате, снова начинают возиться с конструктором.

В саду дядя и Славкин отец о чем-то оживленно спорят возле кустов с малиной.

— Простите, дорогой,— возмущенно говорит дядя,— я сам садовод. Сухой мусор в малинник надо валить с осени.

— Вот еще, научите, — с досадой отвечает Славкин отец. — Ну скажите, ну какая у вас в Вятке малина?

Дядя встает.

— Малина?! — кипятится он.— Да вы приезжайте ко мне в Вятку. Я вас такой малиной угощу — лучше ананаса.

— Ну, ананасы — это не по моей специальности.

Калитка возле домика Славки. Дядя прощается со Славкиным отцом... Машет Славка Сереже рукой на прощание.

В комнату Славки вернулся Грачковский... сидит за столом возле альбома с фотографиями. Смотрит на стол.

На столе начертано: «Баташов... Баташов... Баташов».

— Как фамилия этого мальчика? — спрашивает он появившегося в дверях Славку.

— Бубликов,— отвечает Славка.— А что, папа?

Ничего не ответил отец.

Высунулась бабка в дверь и позвала Славку.

Сидит отец один. (Крупно его лицо.) Он крепко задумался.

Улица Киева. Забор заглохшего сада. Идут Сережа и дядя.

— Скажи мне, как Славка? Что вы с ним делали? — спрашивает дядя.

Сережа грустно:

— Он уезжает завтра пароходом. Отец везет его к матери.— Подумал.— Давайте скорей поедем и мы, дядя, в Одессу... Я хочу хорошо жить, как Славка... как все... Как все люди...

— А мы — не люди! — обиделся дядя.— Да ты благодари судьбу, что меня встретил. Ты что дома наделал? Забыл? Так помни, что тебя,— показывает руками,— ищут, ищут, ищут! А я из тебя человека сделаю.— Нахмурился.— Так ты говоришь, завтра Славка уезжает? — С досадой.— Этого я не предвидел...— Спохватившись.— А я-то думал, он будет тебе товарищ.

Пыльный, дребезжащий рояль в одной из пустых комнат.

За ним сидит дядя. У окна спиной к зрителям стоит сутулый человек. Дядя аккомпанирует и поет:

Скоро спустится ночь благодатная,
Над землей загорится луна,
И под нею заснет необъятная
Превосходная наша страна.
Спят все люди с улыбкой умильною,
Одеялом покрывшись своим,
Только мы лишь дорогою пыльною,
До рассвета шагая... не спим...

Оборвав песню, дядя говорит твердо, сухо, без обычного дурачества:

— Так, ясно. Если не удалось узнать, помешайте.— Человек у окна утвердительно мотнул головой.— Передай хозяину: дорога идет лесом, вполне удобно... хорошо... Приведете завтра утром старика... а мальчишка начинает нервничать. Это становится опасным... Трам-там-там,— пропел дядя и резко захлопнул крышку рояля.

— Вы принесли препарат?

Человек у окна повернулся. На мгновение мелькнуло лицо крючконосого «артиста». Он протягивает белую коробочку. Дядя берет коробочку, раскрывает... в ней две ампулы, достает одну. Прищурившись, он смотрит на нее. Тускло мерцает прозрачная жидкость. Дядя медленно говорит:

— Отличное средство... действует постепенно, и врачам обычно остается только констатировать: «Грипп... осложнение... летальный исход».— На лице злая усмешка.— Печально... печально...

Крючконосый исчез... Дядя, не меняя позы, продолжает сидеть у рояля. Но вот он, очевидно, принял какое-то важное решение. Встал. И теперь мы видим, что лицо его вовсе не то добродушное и даже чуть глуповатое, каким оно иногда казалось. Это лицо спокойного, хладнокровного и жесткого человека.

Открывает дядя дверь, входит в комнату. Проходит мимо кровати, на которой спит Сережа... Остановился, посмотрел на него. Взял со стола чашку. Ловко надломил ампулу и, капнув в чашку несколько капель, поставил ее возле графина с водой... (Крупно.) На столе возле графина — белая фарфоровая чашка, на ней нарисован веселый голубой букетик цветов.

Утро. Знакомый уже забор заглохшего сада. Идет Сережа, за поясом газеты, в руке бутылка с молоком. Стоп, назад... Навстречу движется сутулая фигура крючконосого «артиста». Отступил Сережа... посмотрел через забор, видит: на скамейке в саду сидит дядя, а рядом с ним старик Яков!

Сережа лезет через забор... падает в кусты бутылка с молоком. Пробирается Сережа через кусты... Поднимается по лестнице к себе в комнату... и останавливается в дверях. Потому что, обгоняя его проворной, какой-то пританцовывающей походкой, проходит в комнату старуха. В одной руке у нее стакан с букетиком цветов, в другой палка.

Заглянул Сережа в комнату. Видит, валяются на кровати белая кепка старика Якова и портфель... Смотрит на эти вещи старуха. Подошла, померила белую кепку. Взяла дядино зеркальце, погляделась, улыбнулась. Но что-то ей в зеркале вдруг не понравилось. Плюнула на пол старуха, сбросила кепку... Заметила на спинке кровати дядины брюки. Быстро, воровато срезала ножницами пуговицу. Полюбовалась ею, спрятала. Подумала и торопливо срезала еще одну. Залезла в карман брюк, достала пригоршню мелочи... взяла себе три копейки. Остальную мелочь всыпала обратно.

Удивленно и с возмущением смотрит на проделки старухи Сережа.

Вот старуха взяла портфель старика Якова. Встряхнула, положила на стол, порылась в нем, вытащила полотенце, помазок для бритья, какую-то коробочку, потом достала что-то тяжелое, завернутое в газету... Развернулась газета — и Сережа увидел рукоятку браунинга с белой знакомой пластинкой!

Сережа рванулся, хотел вбежать в комнату, но сдержался... А старуха вытащила из портфеля красные мужские подвязки, сунула одну к себе в карман... и все той же пританцовывающей походкой вышла.

Величественно подняв голову, прошла она мимо Сережи... Молнией ворвался в комнату Сережа... Развернул газету и ужаснулся... Да, это был тот самый браунинг с пластинкой на рукоятке, что принадлежал Беляеву и лежал во взломанном ящике отцовского письменного стола.

Ошеломленный, Сережа стоит, прислонясь к стене. Глаза горят, губы пересохли. Пошатнувшись, подошел к столу. Наливает из графина воду в чашку, пьет, поморщился, сердито отодвинул чашку. На мгновение задумался и решился.

Быстро схватил браунинг... взглянул в окно — дядя и старик Яков все еще о чем-то горячо шепчутся на скамейке. Сережа придвинул стакан

с цветами к самому портфелю. Опрокинул на скатерть одеколон. Подумал, опрокинул чашку с водой. Бросил на кровать дядины штаны с обрезанными пуговицами и выскочил через окошко.

Ползет через кусты. Поднял бутылку с молоком.

Ползет через дыру забора.

Стоит перед калиткой, тяжело дышит, вытирает лоб.

Распахивает калитку и идет навстречу дяде и старику Якову. Передает бутылку с молоком дяде.

— Он к нам проездом,— говорит, улыбаясь Сереже, дядя и огорченно добавляет.— Уезжает старик на родину. Жаль-жаль. А отчего у тебя лоб мокрый?

— Бежал, думал, опоздаю к завтраку.— Глядит в глаза дяде.— Дядя, а мы скоро поедем в Одессу?

Дядя посмотрел на бутылку с молоком, на Сережу.

— Моряк! Лаперузо! Дитя капитана Гранта! — восхищенно говорит дядя.— Но терпение — свойство моряка... Помню, плыли однажды в тумане... Впрочем, это потом. Ты подожди, сейчас старик Яков почистится, переоденется, и мы пойдем завтракать.

Ушли.

Задумчиво смотрит им Сережа вслед... И вдруг, приложив руку к голове, провел всей пятерней по лицу сверху вниз.

— Почему это? — Сережа смотрит на дорожку, на крыльцо дома, а они как-то странно качнулись вправо, влево и встали на место.

Задний дворик. Кормит голубей старуха.

Сад перед калиткой. Сбежав с крыльца домика, летит по дорожке дядя, а за ним — без пиджака, в открытой майке старик Яков. (И тут зритель видит, что у этого старика огромное волосатое туловище и, как шары, перекатываются мускулы гимнаста.)

— Сергей! — кричит дядя.— Ты не видел старуху?

Сережа равнодушно:

— Она, дядечка, на заднем дворе голубей кормит. Вон слышите: гули-гули.

— Гули-гули! — хрипит Яков.— Я вот ей дам «гули-гули».

— Только тише! Только тише,— гремит на Якова дядя.— Мы сейчас... Мы это разом.

С шумом взлетели голуби. Смотрит на мужчин испуганная старуха.

— Добрый день! — говорит дядя. — Птица голубь — дар божий... Послушайте, мамаша, это вы нам сейчас принесли в комнату разные... цветочки, василечки, лютики?

— Для своих друзей,— улыбается старуха.— Для хороших людей...— И вдруг кричит, увидев страшную рожу Якова.— Ай, ай! Что он на меня так смотрит?

— Отдай добром, дура!— подступая к старухе, мрачно говорит Яков.

— Только тише, только ласково! — загремел на Якова дядя.— Послушайте, мамаша, отдайте то, что вы у нас взяли. Ну зачем вам оно? Что вы — солдат, что ли?

Хватаясь за сердце, бежит на помощь дяде сын старухи.

— Мама, отдайте,— говорит он строго.— Зачем вы это сделали?

— Но на память,— захныкала вдруг старуха.— Я хотела на добрую память!

— «На память»! — наступая на старуху, хрипит Яков.— Хватайте ее. Вон у нее что-то в кармане.

— Нате, подавитесь,— вдруг совершенно спокойным голосом сказала старуха и бросила подвязку на траву.

— Это моя подвязка,— торжествующе говорит Яков.— Давай, выкладывай дальше.

Старуха швыряет ему под ноги трехкопеечную монету, две пуговицы... и выворачивает карманы.

Больше в карманах ничего нет...

Комната. Сидит старуха и плачет.

Перед ней на одном колене стоит дядя.

— Умоляю, верните!

Вдруг старуха обернулась и с неожиданным проворством треснула дядю по голове палкой... Отскочил дядя...

Стоят трое мужчин взмокшие, всклокоченные и разводят руками. Говорит дядя:

— Ах цветик бездумный и безмозглый! И на что ей браунинг?..

Разваленная беседка в заглохшем саду.

Сережа завернул в лопух браунинг... и прячет его в расщелину между камнями... Сел, задумался... Вот он быстро дотронулся рукой до головы и снова всей пятерней провел по лицу. Опять перед глазами качнулся в сторону и встал на место сад. Сережа нездоров, но сам об этом еще не догадывается.

Он встал, вышел через калитку. Что-то надумал и побежал.

Пароход у пристани. Славка и его отец на палубе.

Свистки и звонки на капитанском мостике... Матросы собираются убрать трап.

Бежит Сережа вниз по мостику к дебаркадеру. Увидел его Славка, обрадовался. Прихрамывая, бежит ему навстречу вдоль палубы парохода.

Гудки... Пароход боком отчаливает от дебаркадера... У края Сережа. На пароходе Славка.

Кричит что-то Сережа... Не слышит Славка... Заглушает слова Сережи резкий гудок.

«Полный вперед!» — передает капитан команду в машинное отделение.

На палубе стоит Грачковский. Внимательно смотрит на Сережу. Рядом с ним Славка.

А на краю дебаркадера стоит Сережа и грустно смотрит вслед пароходу... Вдруг оживился, сунул руку в карман, достал компас, достал платок. Крепко завязал в узелок, и, подавшись вперед, бросает белый узелок Славке.

Протянул руки вперед Славка... Но повернул пароход кормой... и белый узелок, скользнув мимо вниз, попадает в цепкие, покрытые черными волосками руки... старика Якова, который стоит на корме парохода.

Ахнул и чуть не оступился Сережа..: Широко раскрыты глаза этого доверчивого, запутавшегося мальчугана.

Говорит Сережа:

— Но разве... у него в той стороне родина?

...А на пароходе, выкатив свои бычьи глаза и подобострастно склонив лысую голову, старик Яков протягивает Грачковскому белый узелок.

— Рад услужить,— осклабившись, говорит он.

Но не видит этого Сережа... Пароход ушел, он уже на середине реки. Сережа печально провожает его глазами. Опять дотронулся до лба, провел пятерней по лицу... Он нездоров.

На пароходе Грачковский внимательно рассматривает Сережин компас. Повернул его, читает надпись: «Счастливого плавания, сын!». Рядом неумело выцарапано на металле: «Уч. 6-го класса С. Баташов».

Быстро зашагал по палубе Грачковский. Подходит к каюте. На ней надпись: «Телеграф. Почта».

Грачковский подает телеграмму:

«Москва Половцеву тчк С кем и что делает сын инженера Баташова в Киве тчк Грачковский».

Площадь речного вокзала. По ней не очень верными шагами бредет Сережа. Огни города. Впереди — справочный киоск. Сережа подошел и читает: «Вызов такси», «Адреса жителей», «Справки об утерянных вещах», «Справки о программах и условиях приема во все учебные заведения».

Обрадовался Сережа. Берет из окошечка бланк и заполняет:

«Дайте адрес мичманской школы в Одессе».

Сережа подошел к будке и жадно пьет газированную воду... Вернулся к киоску и получает бланк ответа. Прочел и зашатался.

Текст бланка: «Никакой мичманской школы в Одессе не значится».

Ночь. Вспыхнул в темноте огонек спички. Это дядя зажег спичку и смотрит.

На кровати разметался и бормочет что-то во сне Сережа. Наклоняется дядя к нему, слушает. Услыхал.

— Воры! Ага! — Сережа улыбнулся.— Это скачет милиция... Отдайте чужой браунинг...

Холодное лицо дяди. Дядя открывает тумбочку, достает ампулу... подходит к постели Сережи и капает несколько капель из ампулы в чашку, что стоит на стуле возле него.

(Крупно.) Холодное и жестокое лицо дяди.

Телеграф. Работает бильдаппарат. Постукивает и гудит машина.

Другой телеграф. Другой бильдаппарат принимает изображение.

Первое: фотография мальчика с барабаном через плечо. (Это знакомая зрителям фотография Сережи.)

Второе: фотография уголка бульвара. На скамейке дядя и старик Яков. (Это снимок, сделанный Сережей.)

Вручает оба снимка телеграфист военному. Тот быстро берет их и выходит.

Утро. Пустая смятая дядина кровать. Встал Сережа. Пошатывается... Взял чашку, глотнул, морщится — вода невкусная, отставил чашку, пьет прямо из графина, пьет долго и молча. Поставил графин. Смотрит сосредоточенно, прямо.

— Вот... я сейчас пойду... я все расскажу отцу Славки... Ведь он вернулся. Он, наверно, уже вернулся.

Почти машинально идет Сережа по улице. Покачнулся. Обернулся на Сережу прохожий.

Пьет Сережа у киоска воду. Выпил, пошел.

— Мальчик, а деньги? — кричит продавец.

Вернулся Сережа, положил рубль и ушел.

— Мальчик, а сдачу?

Идет Сережа, не оборачиваясь.

Дом Славки. У крыльца каштан, скамеечка. Стучится Сережа. Никто ему не открывает. Сел он на скамеечку, полузакрыл глаза. Опомнился. Достает из кармана карандаш, достает бумажник, ищет бумагу. Нашел. Хочет что-то писать... И вдруг вскочил и прислонился к забору... На бумаге, которую он держит в руках, тот самый номер телефона, номер, которого он боялся больше всего на свете: Г 0-48-64.

— Но это же не милиция! Это телефон Нины Половцевой!

Лихорадочно быстро кладет Сережа бумажку в карман. Бежит... Угол, поворот, стоп!

Две незнакомые женщины ведут под руки Славкину бабку... Заглянул ей Сережа в лицо и ужаснулся. Лицо бабки чужое, как мертвое, и глаза ее никуда не глядят.

— Что с ней? — тихо спросил Сережа.

Бабка молчит. Отвечает одна из женщин:

— Ой, хлопец. Горэ нам, горэ... Сына ее убылы. Учора в лису... Який-то бандит ударив ножом в спыну... Така людына хороша убыта!.. Така людына.

Женщины проводят бабку к калитке.

Смятение и гнев в глазах Сережи.

Закинув голову назад, он мчится домой.

Сережа пробегает через проходной двор перед домом. Во дворе рабочие поднимают железную балку и дружно, в такт, поют:

Гей, гей! Не робей,
Тверже стой и крепче бей!

Внимательно посмотрел вслед входящему в калитку Сереже точильщик. Достал что-то из нагрудного кармана. Посмотрел... Это фотография Сережи.

Задыхаясь, вбежал домой Сережа... Подошел к стулу, что стоял у изголовья его кровати, глотнул из чашки воду и тотчас же поморщился. Схватил Сережа графин. Взгляд его падает на записку, которая лежит на столе: «Не смей никуда отлучаться. Сегодня повезу тебя в Одессу».

— В Одессу,— со злобной гримасой бормочет Сережа. И вдруг видит на столе белую кепку и портфель старика Якова.

— Ах, так! Старик Яков раздумал ехать на родину,— показывая на портфель, бормочет Сережа.— Но он же поехал со Славкой на одном пароходе!

И тут Сережа все понял.

— Бандиты,— бормочет Сережа,— шпионы... Это он, он убил отца Славки.

БОРИС ГОДУНОВ

Народная музыкальная драма
М. Мусоргского

Сценарий
Н. Голованова, В. Строевой.

Постановка В. Строевой.

Главный оператор В. Николаев.

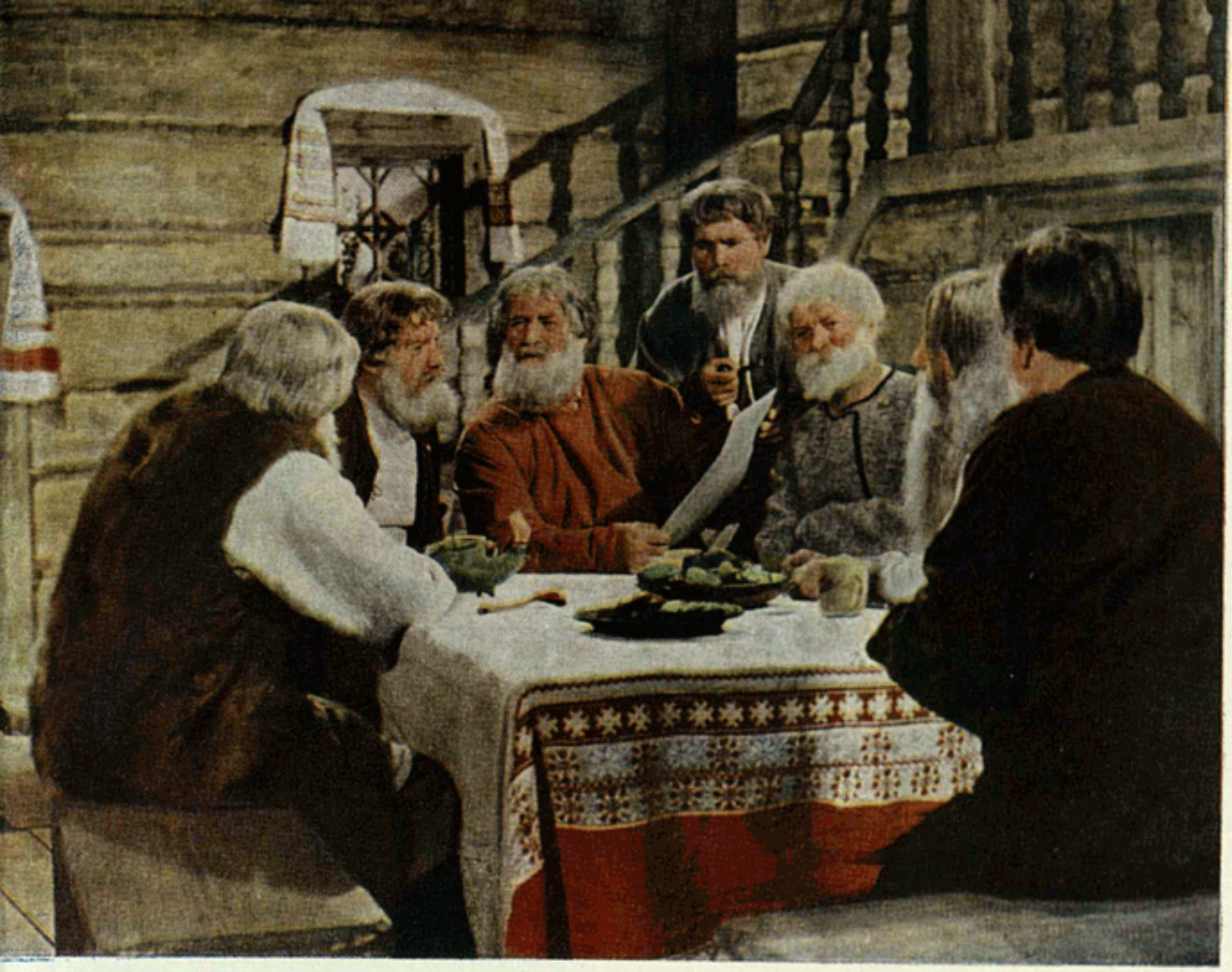
Художники:
П. Киселев, Е. Серганов.

Балетмейстер Л. Лавровский.

В ролях:

А. Пирогов, Н. Ханаев,
Г. Нэлепп, М. Михайлов,
И. Козловский, А. Кривченя,
В. Шевцов, А. Турчина,
Л. Авдеева и другие.

Производство
киностудии «Мосфильм»



МОРЕ СТУДЕНОЕ

Сценарий
К. Бадигина, В. Крепса.
Постановка Ю. Егорова.
Оператор И. Шатров.
Художники:
К. Урбетис, С. Козловский.
Композитор Г. Попов.

В ролях:

Н. Крючков, Г. Юдин, М. Кузнецов, Э. Леждей, М. Бернес, Валя Грачев, А. Данилова, А. Антонов, А. Кубацкий, А. Пелевин, Г. Черноволенко, В. Телегина, Е. Максимова, В. Тягушев.

Производство
киностудии художественных фильмов
имени М. Горького.

Упал Сережа на кровать. Привстал, тянет к себе графин и пьет. Пьет, склонив голову на подушку... Льется на подушку вода из графина... Но рванулся в окошко упрямый напев:

Гей, гей! Не робей,
Тверже стой и крепче бей!

Сережа поднял голову. (Крупно его лицо.) В глазах мука, слезы.
— Папа! — шепчут губы.— Нина!
И мелькают перед Сережкой цифры: Г 0-48-64.
Поднялся, потянулся к пыльному телефону. Звонит.
— Дайте мне Арбат ноль сорок восемь шесть четыре:

Отвечает телефонистка:
— Арбат в Москве, а здесь — Киев. Даю вам междугороднюю.

Слушает Сережа.
И все тем же усталым, но настойчивым голосом Сережа просит:
— Дайте мне Арбат ноль сорок восемь шесть четыре.

Отвечает междугородняя:
— Москва занята. На очереди еще два разговора. Наш лимит двадцать минут. Если останется время, я вас соединю. Повторите номер.

Закрыв глаза, Сережа повторяет номер. Повесил трубку и приложил руку к горлу. Взгляд упал на чашку. В бешенстве схватил он и ударил чашку об стол. Разлетелись черепки по полу, разлилась вода.
Лег Сережа и, кажется, заснул... Шумят в окне ветви.
Звонок телефона. Длинный-длинный...
Вскочил Сережа. Встряхнул головой. Вспомнил, понял и схватился за трубку.

Говорит междугородняя:
— Через три минуты с вами будет говорить Москва.

Сережа выпрямился и ждет.
Вдруг на лестнице шаги... Это идут дядя и старик Яков.
Откуда взялась сила — перескочил Сергей через подоконник...
И прижался к стене к выступу карниза.
Торопливо вошли дядя и Яков.
Дядя бросается к чемодану и поспешно выгребает из него все пожитки в заплечную сумку.
— А мальчишки все нет и нет. Вот проклятый мальчишка!— Смотрит на разбитые черепки чашки и говорит многозначительно: — А это еще что такое?
Звонит телефон. Замер за стеной Сережа.
Удивлен дядя.
— Т-с-с.
Он подошел к телефону и слушает.
— Да... Какая Москва? Вы, дорогая, ошиблись. Мы Москву не вызывали.— Вешает трубку, обернулся к Якову.— Черт его знает. Передразнивает: — «Сейчас с вами будет говорить Москва...»
Опять звонок. Схватил дядя трубку.
— Да нет, нет, не вызывали... Кто это с вами говорил?.. А я вам говорю, что весь день сижу в комнате, никто к телефону не подходил... Как

вы смеете говорить, что я хулиган? — Кинул трубку и бросился к чемодану.— Яков, это что-то не так. Давай-ка быстрее собираться.

— Но где мальчишка? Мальчишка нас выдаст.

Дядя сквозь зубы:

— Боюсь, что уже выдал.

Зашатался и спрыгнул с карниза Сережа... Через кусты, через крапиву бежит он в развалённую беседку. Добрался. Лег. Тяжело дышит и бормочет:

— Пусть, пусть уйдут. Я один, я сам.

Приподнимает голову и видит, что на крыльцо вышли старик и дядя. За плечами у дяди только сумка.

— Но они уйдут,— с отчаянием бормочет Сережа.— Их же никто не поймает!

Заметался Сережа. И взор его падает на расщелину меж камней, где лежит завернутый в лопух браунинг...

Дядя грозит высунувшейся из окна старухе. Спустился с крыльца, поправил сумку и быстро идет... Идут дядя и Яков по тропинке навстречу Сереже.

Лицо Сережи...

И в то же время снова врывается во двор хоровой напев:

Гей, гей! Не робей,
Тверже стой и крепче бей!

И как бы в ответ на слова запева, неожиданно улыбнулся и потянулся к браунингу Сережа.

Схватил его, сжал, встал...

Лицо Сережи горит, воспалены глаза, пересохли потрескавшиеся губы. Но внятно, почти громко он говорит:

— Вставай, барабанщик, выпрямляйся...

(Грозным барабанным ритмом гремит в это время музыка. В ней ясно слышится мелодия напева отца «Бьют барабаны «Марш-поход».)

И как будто бы глубокая пропасть легла поперек песчаной дорожки. Разом остановились оба изумленных друга... Но это продолжается только одно мгновение. Презрительно скривив лицо, не веря в то, что мальчик может их остановить, они быстро идут прямо на Сережу.

Заколебался и попятился было Сережа. Но снова выпрямился и... стреляет в упор... раз... другой... третий...

Покачнулся старик Яков.

Выхватил дядя маузер... и в следующее же мгновение меткая пуля, выпущенная дядей, сразила Сережу.

Падая, он уже не видел, как из-за калитки с револьвером в руке вбежал тот, кто был точильщиком...

Как из-за угла дома выскочили еще двое.

Пятится дядя. Размахнулся... Грохнул взрыв гранаты.

Но тут сзади из-за куста крепко схватили его железные руки.

Смолкли барабаны. Но в музыке зазвучал чистый, ясный звук, словно ударили склянки корабля над широким простором моря.

Возник и качнулся белый потолок операционной, и чей-то голос властно командует:

— Принесите льду... кислород... шприц... Теперь спокойно!

Это говорит человек в белой марлевой маске, в белом халате. Он склонился над операционным столом.

На столе Сережа...

Коридор больницы. Проносят Сережу на носилках. Спрашивает у доктора военный тихо:

— Ну что?

— Плохо,— отвечает доктор.— Мало того, что прострелено горло, он, кажется, отравлен.

— Жить будет?

Доктор пожал плечами.

— Мы постараемся.

Подошел к Сереже военный. Смотрит на него грустно и ласково.

Больничная палата. Полузакрыв глаза, лежит инженер Грачковский. Рядом с ним у кровати сидит военный следователь. (Мы видели его в коридоре больницы).

— Это все, что я могу сообщить,— медленно, с трудом говорит Грачковский.

Возле него на одеяле знакомая нам фотография дяди и старика Якова. В руке Грачковский держит фотографию Сережи. Весело смеется на ней барабанщик.

Приблизив к себе фотографию, Грачковский грустно смотрит.

— Вот она, какая судьба у веселого барабанщика... Скажите, мальчик будет жить?

Военный молчит. Потом встает, застегивает на все пуговицы халат.

— Врачи говорят: «Постараемся».

Он уходит медленно к двери.

Раскрывается дверь. В ней тот же военный, только уже без больничного халата. И дверь не белая. Это дверь кабинета следователя военной прокуратуры.

Следователь открыл дверь и остановился. Из его кабинета выходит Беляев. Он смущен и очень взволнован.

— Вы свободны,— прощается с ним следователь.

— А я... я могу тоже уйти?.. Товарищ Степанов! — быстро подбегая к следователю, спрашивает Валентина. Она ярко, но небрежно одета и заискивающе смотрит в лицо следователю.

— Нет. Вам придется еще задержаться,— говорит следователь сухо.— Присядьте... Вот сюда... рядом.

Следователь показывает ей на деревянный диван у стены. Там сидят старьевщик и Юрка.

Юрка, угрюмо подвинувшись, освобождает место Валентине. Валентина брезгливо садится на кончик скамьи.

Ранняя осень. Больничный сад. Крупные на деревьях яблоки. Очень много солнца. Под тенью дерева в качалке сидит Сережа. Горло его забинтовано.

Подъехала к ограде машина. Вышли двое. Один высокий, в сапогах, и мальчик.

Высокий остался у ограды, а в ворота, прихрамывая, вбегает Славка. В руках у него какой-то узелок. В замешательстве, как бы ища опоры, Сережа оглядывается.

— Я все знаю,— успокаивающе кричит ему Славка.— Я больше тебя знаю. Ты лежишь, а я бегаю... Папа тебе шлет привет. Это он дал нам,— оглянулся,— то есть мне, свою машину.

Помолчал Сережа. Поднял на Славку глаза и угрюмо спрашивает:

— Скажи, Славка, их посадили?

— Кого «их»? — не понял Славка.

— Ну, этих, которые Яков и дядя.

— Но ты же убил Якова,— быстро выпалил Славка и вдруг запнулся, испугавшись, не сказал ли он больному лишнего.

— Разве? — спокойно переспрашивает Сережа.

— Ну да,— быстро затараторил успокоенный Славка.— Ты встал, и ты выстрелил. Но дом-то все равно был окружен...

— Вот что! — хмурится Сережа.— Значит, выходит, что я стрелял-то напрасно.

— Ничего не выходит,— возмутился Славка.— Ты ведь ничего не знал про то, что их окружили. Нет, нет, очень даже, выходит, не напрасно. — Вздохнул, подумал. — Жаль, что меня не было. Я бы тоже выстрелил.

— Славка, твой папа здоров?

— Здоров.— Славка прищелкнул пальцами и многозначительно подмигнул: дескать, мы-то с тобой знаем.— Работает!

Славка смущенно протягивает Сереже салфетку, из которой торчат какие-то плюшки и ватрушки.

— Это бабка прислала. Я отказывался, но разве от нее отвяжешься...— Славка умолк, почему-то беспомощно оглянулся и, улыбнувшись, говорит: — Да, Сережа, а ты знаешь... кто со мной?..

Но Сережа уже не слушает его. Он вскрикнул, откинул голову и тяжело закашлялся.

Бежит к нему по песчаной дорожке сестра... Но не на нее смотрит Сережа. Он тянет руки вперед — туда, к воротам, где стоит и смотрит на него отец.

Закат. Опускается солнце. Лежит Сережа в постели в саду. Сидит рядом отец.

— Ты был не виноват? — заглядывая отцу в глаза, спрашивает Сережа.— Это ведь все наделала Валентина?

— Нет, и я был виноват крепко. Я не должен был приносить пакет домой.

— Но почему? Ведь ты же не нарочно, ведь тебя простили.

— Простили... Потому что созналась Валентина и потому что в этом пакете моего ответа инженеру Грачковскому не было.

— А если бы?

— Тогда бы... Да я и сам бы этого никому не простил тоже,— говорит отец.

— Папа,— подумав немного, спрашивает Сережа.— Кто же такой был Юрка?

— Юрка — это просто мелкий мошенник.

— А тот, «артист»?

— А тот крупный вор — наводчик.

— А старик Яков?

— Он не старик. Он просто старый бандит.

— А он... ну, который дядя?

— Шпион,— коротко отвечает отец.

— Чей? — спрашивает Сережа.

Ничего не ответил ему отец и показал рукой туда, где садилось солнце.

Молча перехватил и повторил его жест Сережа. Утвердительно кивнул отец головой.

(Крупно.) Лицо Сережи и Баташова.

И сразу — ясное небо. Зеленые просторы Приднепровья.

Медленно поднимаются на высокую днепровскую кручу отец и сын. Отец поет свою любимую песню:

Между небом и землей
Жаворонок вьется...

Они поднялись до поворота, остановились... Внизу вьется голубая лента реки. Над рекой, прямой, как стрела, повис железнодорожный ажурный мост.

Поет песню сильный чистый голос. Летит самолет... Мчится поезд. Идет, гудит пароход.

Кончилась песня. Смотрит Сережа на отца и говорит:

— Папа, а все-таки «Жаворонок» — это не солдатская песня!

— А какая же? — нахмурился отец.

— Да так просто. Человеческая.

— Что же «человеческая»! А солдат — не человек, что ли? — сказал отец.

Он положил руку на плечо сыну, крепко притянул его к себе и показал вперед на тропинку:

— Ну, выпрямляйся, барабанщик, поднимайся!

И они пошли по тропинке выше, вверх, в гору — туда, где под молодой, окрашенной в осеннюю бронзу березкой сидит на пеньке и курит трубку Половцев... Стоит у плетня, заваленного оранжевыми тыквами, и держит за руки Славку и Нину инженер Грачковский... и хлопочет у накрытого расшитым полотенцем стола добрая Славкина бабушка...

Подошли к ним, остановились Баташов и Сережа.

— Здравствуйте, люди! — говорит Баташов.

— Здравствуйте! — кричат им Нина и Славка.

К. ПАРАМОНОВА

О НЕРЕШЕННЫХ ПРОБЛЕМАХ ДЕТСКОГО КИНО

(К ВЫХОДУ ФИЛЬМА «ДВА ДРУГА»)

Наша детская кинематография на подъеме. Это уже факт общепризнанный и отрадный. Прошли времена, когда киностудии относились к выпуску детских фильмов с прохладцей, как к делу несерьезному и второстепенному, а вышедшие на экраны детские картины не замечались критиками и рецензентами, сетовавшими лишь на их малое количество. Переломным явился 1953 год, когда в области детской кинематографии стали работать и киностудия имени М. Горького, и «Ленфильм», и Ереванская студия. На экранах появилось несколько удачных фильмов, тепло встреченных зрителями. В 1954 году это хорошее начинание поддержали студии «Мосфильм», Минская и Киевская. Стало ясным, что создание кинопроизведений для детей привлекло внимание всей кинематографической общественности, заинтересовало наши кинофабрики. Подъем детской кинематографии — процесс только зарождающийся и требующий самого заботливого и пристального внимания всех деятелей советского киноискусства.

Сейчас к созданию детских и юношеских фильмов привлечены как молодые, начинающие свою самостоятельную работу режиссеры (А. Алов, В. Наумов, Л. Гранik, В. Басов и другие), так и опытные мастера, не в первый раз снимающие фильмы для юного зрителя,— Н. Лебедев, В. Эйсымонт,

А. Роу. Список этот еще очень краток, но будем верить, что он в самом ближайшем времени значительно расширится.

За два последних года было создано около двадцати детских кинокартин (вместе с короткометражными). Они отличались рядом достоинств. Заслуживает одобрения их тематическая направленность. Почти каждая картина была посвящена серьезной проблеме формирования характера, воспитания в ребенке чувства патриотизма, сознательного, активного отношения к окружающей действительности, правильного отношения к труду, к товарищам, к семье. Эпиграфом к нашим детским фильмам заслуженно могут быть слова Белинского: «Воспитание — великое дело: им решается участь человека».

Активизировалась и кинокритика: стали появляться квалифицированные рецензии на детские кинокартины и теоретические, проблемные статьи по отдельным вопросам детской кинематографии.

И все же, если попытаться раскрыть закономерности развития детской кинематографии, обобщить художественные особенности, которые определяют сейчас ее стиль, нельзя не отметить еще много серьезных недочетов.

Анализируя новые произведения киноискусства для детей, следует учитывать опыт и достижения тех выпущенных ранее фильмов, которые сумели выдержать главное испытание — испытание временем. Если в самых общих чертах охарактеризовать причину успеха таких картин, как, например, «Белеет парус одинокий» и «Сын полка» по сценариям В. Катаева, «Красный галстук», «У них есть Родина» по сценариям С. Михалкова, «Тимур и его команда» по сценарию А. Гайдара, то есть картин, уже много лет не сходящих с экранов, то надо отметить, что всем им свойственны глубокая идейность и жизненность в сочетании с занимательной формой. Это и сделало эти фильмы познавательно ценными и интересными для детей многих поколений.

Практика показала, что тот детский фильм ценен, в котором художник без скидок на «детскость», без желания «облегчить» содержание, с большой глубиной и художественной выразительностью отражает подлинную жизнь.

Легенда о возрастной тематической ограниченности кинопроизведений для детей давно уже разоблачена. Доказано, что юному зрителю можно и нужно рассказывать обо всем. Сделал же В. Катаев ясными для понимания ребят революционные события 1905 года, сумел же С. Михалков волнующе рассказать детям о важных вопросах сложной международной обстановки послевоенных лет!

Только в свете задач коммунистического воспитания, только с позиций высоких требований идейной содержательности и подлинной художественности необходимо оценивать успехи киноискусства для детей. Мы же зачастую бываем чересчур либеральны и относимся снисходительно к отдельным промахам.

Возьмем, к примеру, тематическое планирование. Как указывалось выше, за два года выпущено двадцать фильмов. Если рассматривать эту цифру как начало подъема детской кинематографии, то она не так уж мала. Однако она еще не так велика, чтобы допускать щедрость и выпускать сразу три фильма, очень сходных между собой тематически. Вспомним «Школу мужества», «Кортик», «Тревожную молодость» — все они посвящены революционной молодости поколения, формировавшегося в период гражданской войны. Все они поставлены молодыми режиссерами талантливо, интересно, своеобразно. И все же эти картины во многом повторяют друг друга.

Большинство выпущенных за последние годы кинокартин предназначено для самого юного зрителя. И это неплохо: именно он больше всего нуждается в художественных кинопроизведениях. Но нельзя признать правильным, что нет проблемных кинокартин для юношества и что только «Честь товарища» (1953) и «Аттестат зрелости» (1954) поднимают важные вопросы, волнующие нашу молодежь на пороге зрелости.

У нас нет теперь киностудии, специально выпускающей детские фильмы. Это обязывает руководящие киноорганизации к более строгому и внимательному планированию и сосредоточению в едином центре всех вопросов, связанных с выпуском детских кинокартин. Кинематография, как ни одно из искусств, зависит от организации, а присмотритесь, сколько еще неполадок в детской кинематографии!

О том, чтобы юный зритель получил разнообразные художественные фильмы, беспокоится не только Главное управление по

производству фильмов, но и многочисленные общественные организации. И тем не менее никого не волнует вопрос о том, что у нас еще очень мало режиссеров, всецело посвятивших себя детским фильмам. Пожалуй, не изменяют этому искусству только режиссеры Н. Лебедев и А. Роу, а в последнее время систематически работает над детскими фильмами режиссер В. Эйсымонт.

У нас повелось, что постановку детского фильма поручают обычно режиссеру-дебютанту, даже невзирая на его вкус и стремления. Ведь первая самостоятельная постановка — дело, всегда в какой-то мере связанное с риском. Кто знает, справится ли режиссер со своей задачей, хватит ли у него знаний, мастерства, таланта?! Поэтому многие и считают самым правильным, чтобы молодые режиссеры дебютировали, ставя именно детский фильм, поскольку принято думать, будто это дело наиболее легкое и простое.

Такое мнение, будучи совершенно ложным, мешает успешному развитию детского киноискусства. На самом деле постановка детского фильма требует высокого режиссерского мастерства, немалого жизненного и профессионального опыта, огромного труда, больших педагогических навыков и такта. Зачастую забывают о том, что режиссер имеет здесь дело не с профессиональным актером, чей опыт и художественное видение помогают созданию образов, а с «сырым» творческим коллективом, где каждый маленький исполнитель требует особого, индивидуального подхода. Ведь как бы ни был глубок, интересен и ясен замысел сценариста, как бы тщательно ни была продумана режиссерская трактовка, все же сам постановщик, подчиняющий своей воле юного «актера», зачастую не может быть уверенным, что образ получится именно таким, каким требует художественная правда.

Поэтому-то очень радостно бывает, когда «рождается», «открывается» еще один детский кинорежиссер, и очень жаль, когда его, поставившего удачно свою первую детскую картину, в награду за успешный творческий дебют переводят во «взрослую» кинематографию. Так произошло с режиссером И. Лукинским после его первой самостоятельной работы — «Чук и Гек», с В. Басовым — после «Школы мужества», с Л. Граником — после его фильма «Алеша Птицын вырабатывает характер» и со многими другими. Очень спорна целесообразность такого «выдвижения», спорна и для молодых творческих работников и для нашей кинематографии в целом!

В кинодраматургии точно такая же картина. Сценарии для детских фильмов, как правило, пишут только молодые, начинающие сценаристы или детские писатели, впервые выступающие в новом для них жанре. Редко заглядывают в «детский мир» опытные, маститые кинодраматурги, видимо, считая для себя зазорным посвящать свое творчество детям и забывая известные в прошлом примеры крупнейших писателей нашей страны. Поэтому довольно часто детские сценарии, с точки зрения кинематографической, бывают недостаточно профессиональны и совершенны. Даже с экранизацией дело обстоит не всегда благополучно. Многие достойные, популярные и полюбившиеся детские книги, обретая сценарную форму, нередко блекнут, теряют свою художественную ценность из-за слабого профессионального опыта кинодраматурга.

И все еще, как мы об этом часто ни говорим, преступно мало обобщается опыт детской кинематографии. Это можно видеть хотя бы на таком примере. Наиболее интересной работой в области детской кинематографии в 1953 году явилась картина «Честь товарища», поставленная режиссером Н. Лебедевым по сценарию Б. Изюмского и Л. Жежеленко. В основу была положена повесть «Алые погоны», написанная бывшим воспитателем суворовского училища Б. Изюмским. Педагогический опыт автора книги, его знание жизни училища, тонкое понимание детской психологии — все это привнесло в сценарий, а затем и в фильм подлинную жизнь, способствовало воспроизведению в кино новых, примечательных черт нашего юношества.

Картина эта была не первой для Н. Лебедева. Он известен как опытный и интересный мастер, умело работающий с детьми-«актерами» и создавший немало ярких и интересных образов. В этой картине он показал свое возросшее мастерство: ощущается более твердая и уверенная режиссерская рука. В своей предыдущей работе — «Навстречу жизни» — он излишним смягчением конфликтов, сглаживанием противоречий старался навести лоск на окружающую

«Два друга»

героев обстановку и погрешил против правды. В «Чести товарища» Лебедев уже стремится воспроизвести жизнь и быт своих героев в строгих реалистических тонах. Морально-этические проблемы решаются здесь глубоко, жизненно-правдиво, а потому становятся волнующими и значимыми не только для суворовцев, но и для всего юношества.

В фильме «Честь товарища» особенно удались образы трех героев: вдумчивого, правдивого, честного юноши Володи Ковалева, противостоящего ему Геннадия Пашкова, себялюбца и карьериста, и образ требовательного и умного педагога Баканова. Каждый из этих персонажей раскрывает перед юным зрителем какие-то важные стороны жизни, учит правильно относиться к самым различным явлениям действительности, быть требовательным к себе, честным и благородным к товарищам.

И вот этот хороший фильм Н. Лебедева, доносящий до юного зрителя философскую глубину жизненно острых конфликтов, не заинтересовал нашу критику. Никто даже и не попытался написать о его методе работы с детьми, передать этот опыт тем режиссерам, которые впервые принимаются за постановку детских фильмов.

Вновь и вновь приходится повторять, что много ценного из того, что было найдено в детской кинематографии, теряется, уплывает, не передается от режиссера к режиссеру. И, что особенно досадно, сами режиссеры зачастую повторяют собственные ошибки и не закрепляют ранее завоеванных ими позиций.

Большой интерес для теоретических обобщений представляет творческий путь В. Эйсымонта как детского кинорежиссера. В 1954 году он снял свой третий фильм для детей. Проявив себя в такой талантливой работе, как «Фронтовые подруги», режиссер открыл новые, скрытые ранее возможности своего творческого дарования в детском киноискусстве. Первая его картина, «Жила-была девочка», отличалась суровым и строгим стилем правдивого рассказа о незабываемых трагических днях ленинградской блокады. Затем (после «Крейсера «Варяга») он поставил фильм «Огни на реке», где воспроизвел радостный, светлый мир советской детворы в мирное послевоенное время. В 1954 году он создал

фильм «Два друга» по повести Н. Носова «Витя Малеев в школе и дома» — одной из самых популярных и веселых детских книг.

Все фильмы В. Эйсымонта различны по материалу, по избранной теме, разрабатываемому сюжету, и все же в них есть много общего, родственного, идущего, видимо, от определенности режиссерского почерка. Каждый из фильмов — это продуманное, совершенно четкое осуществление намерений художника, хорошо знающего детей, понимающего их психологию и интересы, имеющего свой взгляд, свою точку зрения на то, каким должен быть детский фильм.

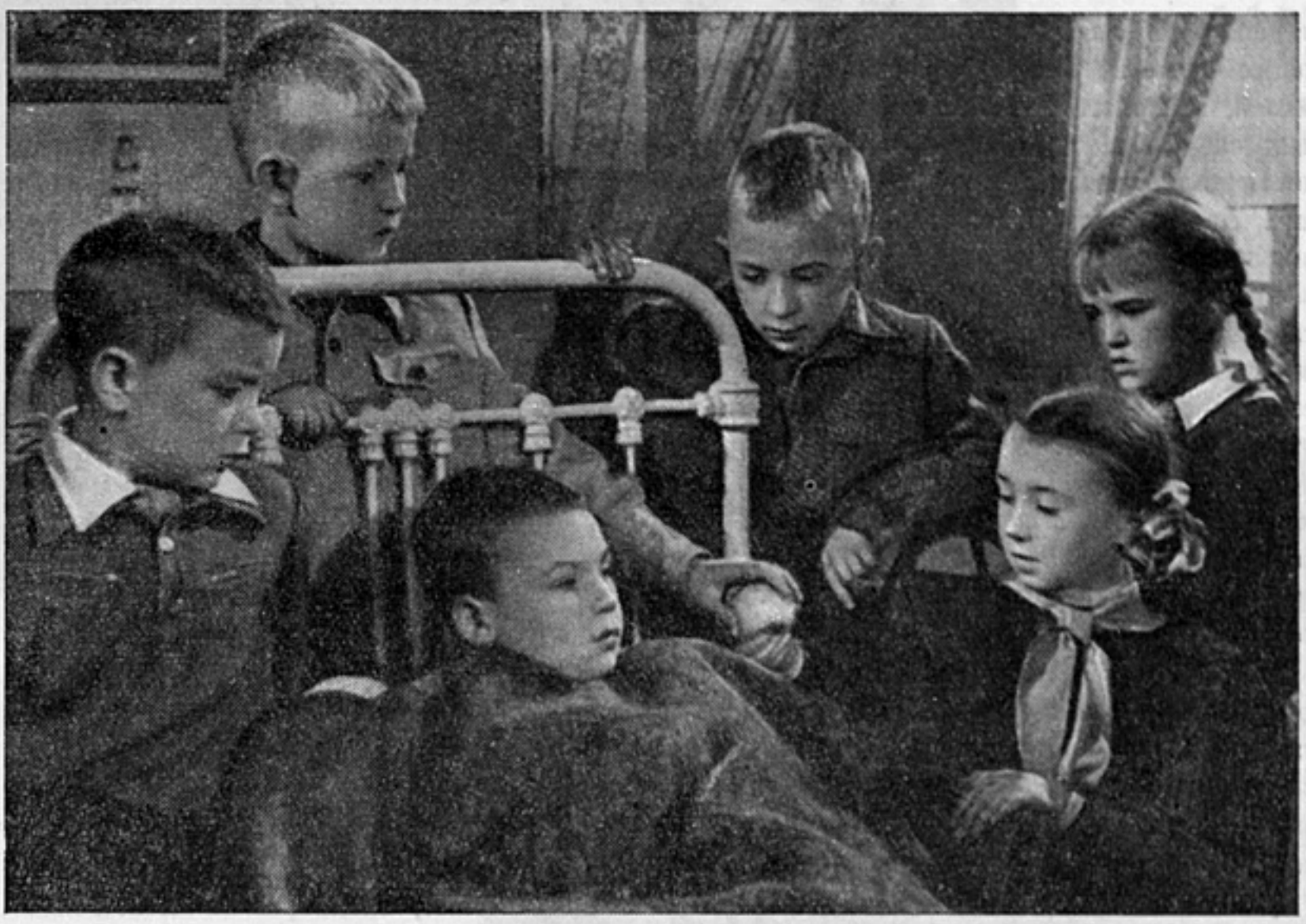
Сейчас уже можно смело говорить о творческом лице В. Эйсымонта как режиссера фильмов для детей. В чем отличительная черта его произведений? Прежде всего их достоинство заключено в естественной, полной обаяния игре детей, чувствующих себя перед аппаратом совершенно свободно. Дети не играют, они живут той жизнью, которую создал для них автор и по которой ведет их режиссер. Очень редко в фильмах Эйсымонта можно заметить фальшивую интонацию, надуманный жест или скованность маленького актера, произносящего текст. Предельная простота и естественность — вот что всегда характеризует его юных исполнителей.

Дети, которых выбирает Эйсымонт для своих фильмов, всегда отличаются какой-то особой прелестью, согреты искренностью, пленяют непосредственностью. В них нет и грана от умилительной красивости нежного, подобно фарфоровой кукле ребенка. Они всегда деятельны, жизненны, колоритны, и поэтому остаются в памяти со всеми своими радостями и горестями. Вспомним фильм «Жила-была девочка». Трудно забыть худенькую, изможденную Настеньку—девочку с большими серыми, немного испуганными глазами. Вот она, закутанная в большой материнский платок, бежит со своей маленькой подружкой во время бомбардировки города; вот она везет на санках обледенелое ведро воды, ухаживает за умирающей от голода матерью. Образ Настеньки будет всегда напоминать нам о тех неимоверных страданиях, которые пришлось перенести многим советским детям в годы Великой Отечественной войны.

Перед нами другая девочка — Нюра Ракета из фильма «Огни на реке»: большегласая и быстроногая, всегда веселая хлопотунья, она всем своим обликом говорит о наших днях, олицетворяет счастливое детство. Рядом с ней — Костя Головин, мальчик «просто так», немного хвастливый, но, по существу, любознательный, хороший мальчик, жаждущий романтики и подвигов. Вот они — дети мирного времени, столь близкие и знакомые советскому зрителю.

Почему мы вспомнили эти образы? Потому что они раскрывают нам секрет режиссерского мастерства Эйсымонта. Правильный, точный подбор исполнителей на главные роли — первый и, пожалуй, один из самых ответственных шагов режиссера. Выбрать актера, способного выразить замыслы драматурга и постановщика фильма, всегда сложно и ответственно. Но эта сложность возрастает во много крат, когда речь идет не о профессиональном актере, а о ребенке-школьнике. Эйсымонт во всех своих фильмах показал удивительную способность, чуткость и проницательность в выборе юных исполнителей. Его никогда не удовлетворяли одни лишь внешние данные и способности ребенка выполнять во время пробных съемок ту или иную задачу. Подбирая детей, он пытливо присматривается к ним, беседует с педагогами и родителями, стараясь как можно больше узнать о своем будущем маленьком актере, понять его характер, изучить его индивидуальные особенности. И этот внимательный подход, это понимание характера ребенка, педагогический такт вместе с ясным режиссерским ви́дением будущего образа полностью вознаграждают постановщика, когда фильм готов.

В новой работе Эйсымонта, «Два друга», также прежде всего радуют образы двух школьников — веселого выдумщика Кости Шишкина и его друга Вити Малеева. Обаяние этих живых, непосредственных ребятишек настолько сильно, что от начала и до конца фильма с удовольствием следишь за каждым их поступком, словом, мимикой, жестом. Костя Шишкин раскрывается сразу. Это мальчик, который везде чувствует себя, как дома, ему «и в Нальчике лучше и здесь тоже хорошо». В нем всегда кипит живая мысль, он инициативен и твердо убежден в своей правоте, оправдывая каждый свой поступок порой с непостижимой для взрослого логикой. Он никогда не унывает и видит выход из любого положения.



«Два друга»

Словом, это мальчик, который на все смотрит легко и весело. Он всегда деятелен, живо реагирует на окружающее, придумывает многочисленные затеи. Нет числа его проказам. Вот он по-детски логично доказал Вите, что надо отдохнуть после уроков, и увлек его играть в футбол. Затем, увидев шлифовальный прибор Витиного отца, решил изобрести механическую щетку. После посещения цирка он с неменьшим азартом дрессирует собаку и учится акробатике. И во всех этих «проказах» ярко проявляются основные черты характера Кости: его жизнедеятельность и стремление найти всегда интересный и по возможности легкий путь в жизни. Для мальчиков, подобных Косте, жизнь обязана быть интересной. А если встречаются трудности,— на то и дана тебе голова, чтобы найти обходные пути, облегчить создавшееся положение и вопреки всему жить всегда только весело. Словом, за всеми поступками Кости проявляется собственное философское отношение к жизни. Тем и интересен этот образ.

Совсем иной Витя Малеев. Он менее активен, чем его друг, и поэтому подчиняется ему. Витя часто пытается идти правильным путем, ему свойственны благородные порывы, он всегда хочет поступать благоразумно, раньше делать уроки, а потом идти гулять. Но логика Кости оказывается для него более убедительной, и, подчиняясь ей, он вместе с ним участвует во всех проказах. В отличие от Кости, Витя склонен к рефлексии, его часто мучает совесть, словом, по всему облику, поведению, по своему внутреннему содержанию он совсем другой мальчик, чем Костя.

Многое можно сказать об этих образах, потому что в фильме они выглядят как подлинные, живые, современные дети. А если это так, то, следовательно, авторы добились многого.

Проследим, как же пришли эти веселые мальчишки в фильм.

Книгу Н. Носова хвалили за живость созданных в ней детских образов, за то, что автор чутко уловил детскую логику, за юмор, за отражение важнейших процессов школьной жизни, за правильную трактовку проблем товарищества, самовоспитания, преодоления трудностей и за многое другое.

И действительно невозможно, прочитав книгу, отнестись к ней равнодушно. Много

в ней талантливых наблюдений, раскрывающих читателю сокровенную тайну детской жизни, психологии. Много смешных и веселых сцен. Особенно ценно, что в повести почти полностью отсутствует морализирование. Автор, ведя повествование от лица школьника, видит весь мир его глазами, воспринимает и оценивает каждое событие так, как только и мог бы это сделать ученик четвертого класса. Это, пожалуй, самая счастливая черта таланта писателя. Но к этому следует прибавить еще одно — доверие к читателю. Н. Носов знает, что истинный педагогический смысл того или иного эпизода повести будет всегда точно понят его читателем и что для этого совсем не обязательно морализирование.

Вот, например, рассказ Вити о том, как он готовил уроки: «За уроки я опять принялся поздно. По своему обыкновению, я сделал сначала то, что было полегче, а после всего принялся делать задачу по арифметике. Задача опять оказалась трудная. Поэтому я закрыл задачник, сложил все книжки в сумку и решил на другой день списать задачу у кого-нибудь из товарищей. Если бы я стал решать задачу сам, то мама увидела бы, что я до сих пор не сделал уроки, и стала бы упрекать меня, что я откладываю уроки на ночь, папа взялся бы объяснять мне задачу, а зачем мне отрывать его от работы! Пусть лучше чертит чертежи для своего шлифовального прибора или обдумывает, как лучше сделать какую-нибудь модель».

В этом блестящем по точности передачи детской логики описании заложено много поучительного для маленького читателя, который, безусловно, сам поймет всю ошибочность Витиного рассуждения. И этот самостоятельно сделанный вывод будет в тысячу раз более действенной формой педагогического влияния, чем прямая сентенция, ибо юный читатель втянут в активный процесс мышления. Прочитав эти вполне серьезные рассуждения Вити, дети невольно будут удовлетворены тем, что они сами подметили все эти ошибки. Скрытое авторское поучение звучит здесь весело и остроумно.

В этом отрывке особенно наглядно обнаруживается один из самых главных приемов авторского повествования, мимо которого, конечно, нельзя было пройти, экранизируя книгу.

Итак, герои «переезжают» из книги в кинематограф. Авторам фильма необходимо заставить героев жить новой жизнью, засиять ярким светом «без помощи автора». Непосредственные в своем горе и радости, сами герои должны сказать о себе все, что говорил о них до сих пор автор, пусть даже устами одного из этих героев. Задача, казалось бы, несложная: ведь автором книги все уже придумано, остается только черпать материал. Но все это, оказывается, далеко не так просто.

Н. Носов, решив экранизировать свою книгу, к сожалению, мало учитывал предыдущий опыт подобной работы. Сценарий оказался ниже повести, он частично обеднил то, что было заложено в книге. Правда, режиссеру многое удалось восполнить в фильме. Но, разумеется, всего сделать за сценариста было нельзя.

В сценарии трудно было уловить даже самую слабую попытку со стороны автора перевести повесть на язык драматургии, создать сюжет, в котором в действенных эпизодах, живых столкновениях характеров или, как это было в повести, в «борьбе с самим собой» возникал бы образ во всем богатстве его духовной жизни. Остались некоторые смешные сцены, сохранились отдельные удачные диалоги, но исчезла великолепная ирония, пронизывавшая весь рассказ мальчика, была утрачена и последовательность самого рассказа, которая связывала события в единое целое. И стало скучно.

В сценарии не нашлось места едва ли не самым лучшим страницам повести, рассказывавшим о том, как Витя воспитывал свою волю, как учился играть в шахматы, как рассуждал о важной и значительной работе отца на заводе, как провел он день 7 ноября, как его мучила совесть, когда он, получив подарки, не рассказал, что у него двойка по арифметике, и как эта грусть стала понемногу проходить, ибо он дал себе обещание хорошо учиться. Словом, лучшее ушло, книга померкла, стала напоминать блеклую переводную картинку, где стерты даже основные контуры рисунка. В сценарии не проглядывался проект будущего фильма. Сюжет тонул в многословии диалогов. Но самое досадное, что даже речь детей, казалось бы, мало измененная, в сценарии стала менее интересной. Но об этом мы скажем позднее.

Оговоримся сразу, мы не ждали, что сценарий по существу самого содержания будет отличаться от литературного первоисточника, динамика которого заключена главным образом в истории самовоспитания Вити Малеева и его друга Кости Шишкина. Мы не ожидали, что в сценарии будут какие-либо иные события, кроме тех, которые нам были известны по повести и раскрывали внутренний мир занятных и веселых детей. Было ясно, что у талантливого писателя, чуткого к правде детского мира, не может появиться желание привнести в повесть несвойственный ей острый, зачастую отвлекающий внимание от внутреннего мира героев сверхъестественный сюжет. Нет! Занимательным в повести, и это в ней самое ценное, является незатейливый рассказ о самой обычной, будничной, повседневной жизни маленьких школьников, об их психологии, их мыслях, отношениях к окружающему, к событиям, в центре которых — они сами.

Но повесть, как произведение прозы, имела свою форму, свой ключ, свою особую тональность: все было изложено с точки зрения школьника. Можно ли, отказавшись от этого приема и не найдя взамен равноценного, не ослабить силы художественного воздействия произведения? Конечно, нет. События, переданные вне этого аспекта, в значительной мере утратили свою увлекательность, а сцены и эпизоды, перенесенные в сценарий без учета специфических требований драматургии, стали менее интересными. Отсутствие увлекательной интриги, напряженного действия настолько было очевидным в сценарии, что при чтении его возникал вопрос: как же сложатся все эти эпизоды и сцены в единое целое? На чем будет держаться интерес зрителя в течение всего фильма?

Внешнюю организующую линию сюжета автор определил, судя по первым сценам, как борьбу за хорошую успеваемость, как преодоление Витей и Костей своего отставания. В первых сценах завязка проявляется слабо — Витя и Костя дают обещание не портить дела всему классу и «ликвидировать двойки». Можно было бы использовать эту завязку и более активно, сосредоточить события вокруг поднятой в ней темы. Однако рыхлость в построении эпизодов и не всегда ясно проявленная цель каждого из них привели к тому, что вплоть до решения Шишкина бросить школу и стать цирковым артистом события к сценарии развиваются вяло. Напряженность действия не нарастает, чередование эпизодов не подчинено единому действию. Сценарий оказался не драматургическим произведением, а сокращенным, ухудшенным вариантом повести. Автор не нашел ключа для решения новой творческой задачи.

Характерна и еще одна особенность сценария. Чувствуется, что автор повести не перестроился на иное, драматургическое видение материала, не рисует перед собой зрелища, не находит новых художественных средств, а продолжает пользоваться теми, с помощью которых вел повествование в книге: те же диалоги, тот же характер действия и взаимоотношений персонажей, словом, все те же приемы выразительности, механически перенесенные в кино, без учета кинематографических возможностей.

Сумел ли режиссер преодолеть эту повествовательность и создать произведение, кинематографически выразительное?

Режиссерский сценарий принципиально не отличался от литературного. Эпизоды стали более компактными, собранными. Но обострить конфликт, выявить сюжетное развитие в более напряженном столкновении характеров — такой попытки в режиссерском сценарии не было. Можно думать, что режиссер примирился с сюжетной слабостью произведения и что требование напряженности развития действия — отнюдь не главное из тех, какие он предъявляет к сценариям.

Ослабив внимание к сюжету сценария, В. Эйсымонт лишал себя одного из важнейших средств раскрытия характеров, ибо сюжет и есть история возникновения и развития характера. Л. Толстой, много сил вложивший в создание отечественной детской литературы, писал о том, что ребенок ищет личности и движения в рассказе, то есть развития событий.

Если вспомнить предыдущую работу В. Эйсымонта — популярный у детского зрителя фильм «Огни на реке» (сценарий Г. Гребнера по повести Н. Дубова), — то можно отметить то же пассивное отношение режиссера к сюжету. В основу этого фильма был положен рассказ о том, как городской мальчик провел лето в гостях у своего дяди бакенщика. Знакомство с жизнью рас-

«Два друга»

ширило кругозор героя, воспитало в нем скромность, трудолюбие, мужество. Соприкосновение с подлинной героикой трудовых будней советских людей заставило героя уйти от ложной романтики и выдуманных идеалов.

Своеобразие повести Н. Дубова, на основе которой был написан сценарий «Огни на реке», заключалось в ее светлом, оптимистическом звучании, в правдивом раскрытии характеров и психологии детей. В. Эйсымонту в значительной степени удалось сохранить и хорошо передать это своеобразие повести. В фильме живет радостная, поэтическая атмосфера детского мира. Благодаря точно найденным психологическим деталям, верной акцентировке на внутреннем состоянии и переживаниях детей постановщик фильма как бы открывает перед зрителем детское видение мира. Некоторые события, казалось бы, обычные и ничем не примечательные для взрослого, получали особенную поэтическую окраску.

Однако фильм «Огни на реке» имел недостатки, снижавшие его художественную и воспитательную ценность. Фрагментарность и вялость сюжета, идущие от сценария, не были преодолены до конца режиссером. Да и вряд ли можно было усилить динамичность действия, когда в сценарии отсутствовали жизненные конфликты. Едва наметив столкновение детских характеров, автор тотчас же переключал внимание на дружбу героев. Эта бесконфликтность и отсутствие стройного, логично и последовательно развивающегося сюжета сценария привели к отрицательным результатам Ни удачный подбор исполнителей, ни вдумчивая работа режиссера с ними, ни хорошая операторская работа не способствовали созданию волнующего, увлекательного произведения, каким оно могло бы стать в руках этих же мастеров при более совершенном сценарии. Именно драматургическая вялость сценария «Огни на реке» помешала режиссеру добиться большего успеха.

Как видим, этот недостаток повторился впоследствии в новой работе В. Эйсымонта.

В прямой связи с некоторыми чертами фильма «Два друга» воспринимаются нами слова В. Эйсымонта о целях и задачах фильма «Огни на реке». Вот что писал режиссер по поводу идеи фильма:

«Кто из нас в детстве не мечтал о при-

ключениях, путешествиях, подвигах? И как часто, увлеченные иллюзорной романтикой, мы не замечали рядом значительного и интересного.

Эта важная для молодого поколения тема правдиво и живо разрешена в талантливой повести Николая Дубова «Огни на реке». Писатель как бы открывает ребятам глаза на окружающее, показывает, как много романтического в повседневной жизни».

Раскрыть подлинную романтику нашей жизни, показать, что в суровых буднях советских тружеников много настоящего героизма,— весьма интересная и достойная задача. Как блестяще это умел делать Аркадий Гайдар, как увлекательно он мог рассказывать о самой обычной прогулке отца с дочерью или о ничем не примечательной поездке Чука и Гека на Север!

Герои Гайдара всегда стремились вперед, были окрылены мечтой, и нам казалось, что они видят зорче, чем все остальные люди, что они острее воспринимают окружающий мир. Это были интересные люди, настоящие герои детских произведений.

Но обратим внимание на архитектонику произведений Гайдара. Довольствовался ли он только «интересностью» придуманных им героев или стремился еще и к динамике повествования, разрабатывая сюжет, находя интриги, раскрывая содержание своей мысли в борьбе и конфликтах?

У Гайдара рассказ о самом простом, будничном всегда был освещен высоким представлением о новом человеке, о светлом коммунистическом будущем. Если в обычных делах не раскрывалось великое содержание бытия человека, то эти будни для Гайдара теряли всякий смысл. В его произведениях, блестящих по литературной форме, всегда наличествовал сюжет: завязка, кульминация, развязка. При кажущемся спокойствии повествовательной манеры Гайдара каждое его произведение внутренне драматично, и эта драматичность заложена во всей архитектонике его рассказов.

Мастерство Гайдара многому учит наших кинематографистов. Его произведения — большая и мудрая школа не только для писателей, но и для режиссеров, посвятивших свое творчество детям.

Чему может научить А. Гайдар В. Эйсымонта, умеющего хорошо, правдиво, интересно показывать быт детей? Воспроизведе-

«Два друга»

ние детского мира — это, пожалуй, самая сильная сторона таланта режиссера. Все, что делает в его фильмах актер-ребенок, интересно. От фильма к фильму все с большим совершенством пользуется Эйсымонт палитрой красок, необходимой режиссеру для передачи детского характера, поведения, манеры речи и т. д. Хочется обратить внимание режиссера, чьи возможности гораздо выше тех, которые он проявил в созданных им фильмах, и на те слабые стороны, которые он должен преодолеть в своих последующих работах.

В фильмах Эйсымонта герой-ребенок не окрылен той мечтой, которая так высоко поднимала юных героев произведений Гайдара; героям кинорежиссера порой не хватает романтики, у них нет светлой мечты о будущем, нет стремления к совершенствованию своего характера во имя высокой цели, которой живет весь наш народ. В. Эйсымонт (вспомним его собственные высказывания) посвятил свой фильм «Огни на реке» тому, чтобы развенчать ложную романтику, но он не сумел создать взамен подлинную романтику детского мира.

В «Огнях на реке» красив и многообразен мир, окружающий детей. Много прекрасного дает им наша жизнь. И дети законно чувствуют себя ее хозяевами. Но не слишком ли они эгоистичны в этом своем чувстве? Ведь современное счастливое поколение детей получило все в готовом виде. Ценят ли они это? И не следует ли нашему искусству воспитывать в них сознательное понимание своего счастья? Это понимание должно выразиться прежде всего в активном отношении к жизни и, главное, в желании отдать свои силы обществу. Маленькие хозяева своей страны должны не только брать от жизни все то прекрасное, что в ней есть, но и посильно создавать это прекрасное, множить его своими поступками, хорошей учебой, готовясь к будущей созидательной трудовой жизни.

Когда герои Гайдара вместо романтической игры в «казаки и разбойники» придумали тимуровскую команду и помогали семьям фронтовиков, они поднимали на новую, более высокую ступень романтику советских детей. Вот этого еще не удалось добиться В. Эйсымонту в своих фильмах.

О чем, в сущности, повествует фильм «Два друга»? У Вити двойка по арифметике, у Кости — по русскому языку. Первый самостоятельно исправляет свою двойку, у второго путь сложнее — он пропускает занятия в школе, и товарищи помогают ему встать на правильный путь.

Рассказ об этом не завязан в крепкий драматический узел, повествование идет как бы двумя самостоятельными линиями — вот рассказ о Вите, а рядом рассказ о Косте. Каждая из этих линий имеет самостоятельное значение, и только в конце фильма они сливаются воедино. В фильме свыше тридцати эпизодов, и очень часто эти эпизоды слабо связаны между собой. Сначала, например, показано, что делает Костя Шишкин у себя дома: чинит клетку, прячет от матери собаку. А в следующем эпизоде мы видим, что делает дома Витя Малеев.

В фильме нет экспозиции, которая сразу бы привлекла интерес зрителей к двум героям.

В первом эпизоде показан класс. У доски — Наташа, решающая задачу. Зритель, который не знаком ни с Витей, ни с Костей, еще не улавливает, кто же герой будущего фильма. Кажется, что героиней будет Наташа. Но вот следующая сцена, где действие сосредоточено вокруг звеньевого Толи. Вряд ли несколько фраз, произнесенных Витей и Костей, привлекут внимание маленьких зрителей к этим главным героям.

Каждый из эпизодов фильма сам по себе вызывает интерес, потому что дети выглядят естественными и простыми, а герои совершают увлекательные поступки. Но этот интерес не возрастает от эпизода к эпизоду, так как из-за драматургической слабости сценария, из-за отсутствия сюжета не удовлетворяется законное желание юного зрителя узнать, что же случится с героями дальше.

В картине сохранены основные эпизоды повести, раскрывающие дружбу и товарищество между детьми. Но идея товарищества, как основная, объединяющая все произведение, в фильме пропала, или, вернее сказать, превратилась из художественной в дидактическую. Вот, например, один из важнейших эпизодов, когда дети, пришедшие навестить якобы больного друга, узнают об обмане и заставляют Костю понять неправильность своего поведения. При некоторой художественной слабости эпизода в целом он все же эмоционален и лишен дидактики. Но вслед за ним мы видим сцену у директора. Все то, что Костя Шиш-

«Два друга»

кин не в результате скучных наставлений, а благодаря стечению обстоятельств понял сердцем, передается здесь в скучной речи директора. Вот этот эпизод.

Директор. Как ты не трудишься? А ученье? Разве это не труд? Ученье и есть для тебя самый настоящий труд. Взрослые работают на заводах, на фабриках, в колхозах, строят электрические станции, соединяют каналами моря, реки, а дети учатся для того, чтобы стать образованными и приносить пользу нашей Родине. Разве ты не хочешь принести пользу Родине?

Костя. Хочу.

Директор. Для этого мало сказать «хочу».

Костя. Я теперь буду упорным.

Директор. Но для этого нужно быть еще и честным. А ты разве честен? Ты обманул маму, учительницу, товарищей.

Костя. Я теперь буду честен.

Директор. Но и это еще не все. Нужно любить своих товарищей.

Костя. А разве я не любил их?

Директор. Ты же бросил их. Какая же это любовь?

Костя. Я скучал по ним...

Естественно, что разговор этот воспринимается только как дидактика, как поучение. Законы драматургии не позволяют ставить рядом две сцены, одинаковые по их значению в сюжете, ибо это приводит к вялости и вызывает скуку, особенно если язык так мало выразителен, как в данной сцене.

В повести Носова есть диалоги, великолепно передающие особенности детского мышления, специфичность детской логики. Эти остроумные наблюдения писателя украшают и фильм. И очень хорошо, что многие смешные реплики Шишкина или Малеева будут передаваться юными зрителями из уст в уста. В статье «Книга для детей» А. Н. Толстой писал, что язык в произведении для школьников должен быть особенно образным, метким: «Разве дети разглядят что-нибудь сквозь фразы, находящиеся в длительном и каждодневном употреблении?»

Н. Носов, может быть, не столько добивается образности и яркости слова, сколько метко передает особенности детского мышления. Эта черта его таланта, важная для прозаика, несколько бледнеет в драматургическом произведении.

«Два друга» — это, вероятно, первый детский фильм, в котором маленьким актерам приходится произносить столь огромные монологи. Как вышел из этого трудного положения Эйсымонт? Здесь выручило его умение работать с актером-ребенком. У Эйсымонта уже выработалась своя манера лепить детский образ. Основное кинематографическое средство, которым он широко пользуется,— это крупный план, позволяющий зрителю видеть все, что переживает его герой, всю гамму чувств, выражение глаз, движение губ, наблюдать мысль в малейшем движении лица. Мир внутренних чувств — то, что особенно трудно выразить актеру-ребенку,— в фильмах Эйсымонта поражает своей убедительностью и точностью выражения.

Вспомним лицо Вити, полное растерянности и непонимания, когда отец объясняет ему задачу. Вспомним его же сияющее, радостное лицо, когда он впервые самостоятельно решил задачу. Длительное время зритель видит мальчика и следит за ним с неослабевающим вниманием. Режиссер дал возможность уловить все тончайшие нюансы Витиного состояния. Сначала мальчику не хочется решать задачку, затем он напрягает все свое внимание, стараясь понять смысл вопросов, пытается переложить их на понятный ему язык. Зритель видит, как все внимание Вити поглощено этим процессом, как на его лице отражаются все переживания.

Режиссер заставил мальчика работать с профессиональной актерской точностью — зритель даже забывает, что перед ним ребенок. В. Эйсымонт внушает ребенку серьезное отношение к актерскому труду. Он создает «рабочую» обстановку для своего маленького актера и проводит с ним многочисленные репетиции, в процессе которых и добивается точности выполнения поставленной задачи, никогда не надеясь на экспромт, на то, что, создав ребенку соответствующую обстановку, можно заставить его непринужденно, искренне произнести текст.

В жизни очень часто ребенок рассказывает о каких-либо серьезных вещах монотонно, и именно в этом интонационном однообразии, точнее, в контрасте между манерой речи и ее содержанием, и заключено для взрослого обаяние детского рассказа.

Наверное, самое умилительное для взрослых в фильме «Огни на реке» — забавный карапуз Егорка. Но, несомненно, детям интереснее Витя и Костя, все то, что они делают, думают, о чем говорят. И вряд ли было бы интересно юному зрителю, если бы режиссер педалировал на детской специфичности, на том, что называют инфантильностью речи.

Как должен говорить ребенок? Эта проблема для режиссера детского фильма весьма значительна. И нам кажется, что В. Эйсымонт во всех своих фильмах, и особенно в фильме «Два друга», решил ее принципиально верно. Он сумел добиться интонационного богатства.

Сколько различных красок в речи Кости Шишкина! Беззаботно звучат слова Кости о том, что ему самому не хочется иметь двойку. Затем появляются нотки досады, упрямства, когда его уговаривают дать обещание учиться на «четыре», а затем снова радость и уверенность, что все, конечно, будет очень хорошо. А какие неожиданно ласковые, нежные интонации появляются у Кости, когда он говорит о своем Лобзике («лохматенькая»). Во время дрессировки собаки отчетливо слышно едва сдерживаемое раздражение. После впервые хорошо проведенных занятий по русскому языку какое удовлетворение в его голосе: «Никогда в жизни я столько не писал!» Нет ни следа сухой передачи текста. Нельзя забывать, что это не профессиональный актер, а ребенок, подчиненный воле режиссера, сумел дать такой многогранный рисунок роли. Какой же огромный, кропотливый, ювелирный труд был вложен режиссером в эту работу! Интересно было бы сравнить ее результаты, например, с речью детей в фильме «Неразлучные друзья» режиссера В. Журавлева. Там все дети произносили свои реплики бубнящим говорком. Это была тоже естественная речь детей, ибо так они очень часто говорят. Но такая правда фотографична и не является точностью большого искусства.

В. Эйсымонт отлично овладел и крупным планом и точностью интонации речи, всегда стремясь показать своих героев возможно более приближенно к зрителю. Но хотелось бы, чтобы В. Эйсымонт в своих будущих фильмах шире пользовался и иными средствами кинематографической выразительности. Так, например, весьма редко

пользуется режиссер общим планом. Не помог ему в этом и оператор Б. Монастырский. Сняв удачно портреты детей, он не сумел с той же мерой поэтичности передать окружающую обстановку. Действие фильма главным образом происходит в небольших помещениях. В редких натурных съемках мало воздуха. Дети стоят, например, у афиши, и это всего-навсего какой-то маленький уголок, словно снято не на улице, а в павильоне. Только игра в футбол да небольшие прогулки Кости по улице — вот, пожалуй, и все, что снято на натуре. Это обедняет фильм. Много потеряли авторы фильма, что не сняли, например, Костю Шишкина, бродящего по улицам от безделья и тоскующего от незнания, куда себя деть. Шумная деловая улица, спешащие люди или, наоборот, пустынные переулки и фигура медленно идущего одинокого мальчика, снятого с верхней точки, рассказали бы юному зрителю без лишних слов, что не так-то уж приятно и весело слоняться по улице, когда все твои товарищи учатся в школе.

Сценаристу не удалось избежать самого распространенного недостатка многих детских фильмов — слабости образов взрослых героев. А если образ героя не решен в сценарии, здесь уже не могут спасти ни хорошие актеры, ни умелая режиссерская работа.

Что, например, мог сделать артист К. Скоробогатов в фильме «Честь товарища», если для роли начальника училища не было полноценного драматургического материала? В этом фильме интересны образы детей, за поступками которых зритель следит с большим вниманием, переживая их ошибки, сомнения, радуясь их успехам. Образы юных героев даны в процессе становления, а образы взрослых в этом фильме представляют готовую схему, в которой все заранее определено и ясно.

В. Эйсымонт пригласил на исполнение взрослых ролей талантливых актеров — Я. Жеймо, В. Орлову, И. Зарубину и Д. Сагала. Но ролей-то, в сущности, у них не было! Мир детей в картине гораздо интересней мира взрослых. Порой кажется, что дети умнее, внутренне содержательнее, чем их родители.

Слабая разработка образов взрослых снижает обычно не только общий художественный уровень произведения, но и его воспитательную ценность. Ведь именно через образы взрослых зачастую и должна раскрываться перед ребятами вся сложность и разнообразие действительности. Именно они, взрослые, и направляют юных героев по верному жизненному пути. Но для этого образы должны быть высокохудожественными, интересными и глубокими. Из детских фильмов последнего времени нельзя назвать ни одного «взрослого» образа, который мог бы служить детям примером для подражания. Бледен и невыразителен бакенщик из фильма «Огни на реке» в исполнении артиста В. Доронина. Скучно и серо решен актером А. Петровым образ капитана Головина в «Таинственной находке». А ведь именно эти образы, несущие в себе героическое, романтическое начало, смогли бы поднять художественное качество фильмов, усилить их воспитательную и познавательную ценность.

«Огни на реке» и «Два друга» В. Эйсымонта заметно выделяются из всех детских фильмов последних лет. Говоря об отдельных недостатках этих произведений, мы никогда не забывали, что по своей общей ценности они заслуживают самого доброго слова. Они имеют особое значение в развитии нашей детской кинематографии потому, что они показали формирование талантливого мастера детского кино режиссера В. Эйсымонта, который владеет богатым арсеналом художественных средств, дающих ему возможность создавать яркие произведения поистине большого искусства.

В. Эйсымонт счастливо нашел себя в искусстве. Но он должен быть требовательнее к себе, подниматься все к новым и новым вершинам художественного мастерства, ставить перед собой задачи большие и новаторские. Ему по силам сейчас создать такой художественный детский фильм, который оказал бы самое благотворное влияние на сердца и умы подрастающего поколения, воспитывал бы в наших детях черты людей коммунистического общества, увлекал бы их на дела и подвиги, достойные сынов советского народа.

М. РОММ

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН О ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО

Журнал «Искусство кино» продолжает публикацию литературного и теоретического наследия С. Эйзенштейна. Это — лекции, читанные в разные годы, стенограммы которых не были при жизни Сергея Михайловича подготовлены к печати. Это — статьи, которые по тем или иным причинам не были опубликованы. Это — главы начатых и незаконченных исследований. Это — эскизы неосуществленных замыслов, отрывки из мемуаров, заметки из записных книжек — живое свидетельство неустанной, напряженной работы мастера.

Мы чтим его как великого режиссера, но для него самого режиссура была лишь частным приложением теории творчества. Эйзенштейн не закончил генерального труда своей жизни — труда, которому он посвятил себя целиком. Пионер и первооткрыватель, он каждой своей работе придавал характер новаторского эксперимента. Для него важнее всего было определить, что представляет собой искусство в своей первичной основе, освобожденное от груза традиций, от неосознанного подражательства, от напластования поколений. Хоженые тропы были не для Эйзенштейна. Он вламывался в дебри неизвестного, прорубал просеки, валил и крушил. Как большой гениальный ребенок, он разымал театр и кинематограф на части, чтобы посмотреть, что там внутри.

Но не забудем, что великий разрушитель был и великим зодчим нашего искусства.

Когда могучий темперамент строителя брал верх над разрушительным поиском аналитика, когда материал захватывал в плен душу Эйзенштейна, вел его к почти наивной простоте творца, он создавал «Броненосец «Потемкин» — произведение не только великое, но поразительно целостное и гармоничное во всех своих частях.

Но случалось, что гордый (я чуть не сказал: «сатанинский») дух анализа побеждал в Эйзенштейне строительное начало, и тогда возникал «Октябрь» — кентавр с прекрасным торсом человека и ногами коня — фильм, в котором решающие народно-революционные сцены (расстрел июльской демонстрации, штурм Зимнего дворца) стали нашей классикой, оплодотворили целый поток произведений, но в котором рядом с этим стоят почти непонятные в своей заумной странности эпизоды, где революционное творчество переродилось в напряженный умозрительный поиск и где осколки мысли не соединяются в чувственный образ.

Столь же противоречиво и теоретическое наследие Эйзенштейна. Рядом с гениальными догадками, ясными и точными открытиями, плодотворными, глубоко практическими находками мы встречаем ошибочные, отвлеченные построения, как известно, граничащие с формализмом.

Ошибки Эйзенштейна столь же масштабны, как его победы. Это относится и к его режиссерской практике и к его теоретической работе. Однако, чтобы точно судить об Эйзенштейне, нужно его понять и прежде всего полностью знать.

Особенно важно — знать.

Ибо даже в ошибках его очень часто лежит здоровое зерно, которое можно и должно отыскать.

Так, например, нами давно отвергнута и справедливо осуждена теория «монтажа аттракционов». Но не побоюсь сказать, что кое-что от этой теории я, например, принял в свою практику. Чередование могучих зрелищных ударов есть одна из основ киноискусства. Само сочетание слов «монтаж аттракционов» наводит на очень полезное размышление, и эти размышления помогли мне, скажем, при работе над картинами «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», как известно, далекими от формализма. То, что помогло одному режиссеру, может быть, поможет и другому.

То же самое можно сказать об эйзенштейновском «мизанкадре». Никто еще не предложил другого термина, вероятно, и не предложит.

«Мизанкадр» — это точно и почти исчерпывающе. И критикуя «мизанкадр», мы — я в этом глубоко убежден — еще вернемся к нему. Разумеется, вернемся на совершенно новых основах, но на то мы и работаем в искусстве, чтобы постоянно менять основы, вливая старое, вечное вино человеческих чувств в новые меха меняющихся форм и молодое бродящее вино новой жизни — в старые меха вечного искусства.

Одним из любимых методов Эйзенштейна и в педагогике, и в теоретических поисках, и в практике творчества была проверка одного искусства оружием другого.

Ключом кинематографа он открывал Пушкина, Золя, Толстого, Бальзака. Строгие и точные монтажные построения находил он на страницах произведений писателей, никогда в жизни не видавших кино. Музыкой проверял киноритм, живописью — кадр. Полиглот и выдающийся эрудит, он одинаково свободно оперировал материалом всех искусств, всех эпох, всех народов.

В этом номере печатается статья Эйзенштейна «Пушкин — монтажер». Странное, на первый взгляд, сочетание слов!

Когда-то, еще не зная этой статьи, я сам набрел на это странное сочетание. Читая Пушкина, я вдруг почувствовал, что передо мной сменяется поток кадров, точно очерченных в пространстве, взятых с отчетливо ощущаемой точки зрения, как бы зафиксированных невидимым аппаратом. Я ясно ощутил самый настоящий монтаж.

Гений Пушкина, помимо всего прочего, заключается и в необычайно выпуклом, точном ви́дении и слышании мира за каждой фразой. Но ведь это — первая буква в азбуке кинорежиссуры! И, следовательно, если можно увидеть у Пушкина кадр, раккурс, монтаж, кинематографическую архитектонику эпизода, то где же еще мы найдем лучшего учителя?

Вот три фразы из «Пиковой дамы»:

«Улица была заставлена экипажами, кареты одна за другою катились к освещенному подъезду. Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорта, то полосатый чулок и дипломатический башмак. Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара».

Вы отчетливо чувствуете в этих трех фразах три кадра. Переведем эпизод на наш кинематографический язык:

1. Общий план. «Улица была заставлена экипажами, кареты одна за другою катились к освещенному подъезду».
2. Укрупнение. «Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорта, то полосатый чулок и дипломатический башмак». (Кадр взят в направлении на кареты, как бы с точки зрения Германна. Кареты высокие, поэтому верх кадра обрезан, центром его

являются ноги, они почти на уровне взгляда Германна. Это очень выразительно: нога первой вытягивается на подножку).

3. Средний план. «Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара». (Кадр, естественно, взят в направлении на крыльцо. Гости поднимаются спиной к нам. Поэтому написано: «шубы и плащи»; лиц нет, поднимаются шубы. Зато швейцар стоит, встречая гостей, лицом к нам. Это чувствуется в слове «величавый»).

Добавим, что только после этих кадров Пушкин пишет: «Германн остановился». Значит, до сих пор он шел, он проходил мимо карет и крыльца. Его движение оправдывает укрупнение кадров, введение его близкой, непосредственной точки зрения с поворотами в сторону улицы и в сторону крыльца.

Невозможно найти более точного пластического выражения, более экономного и изящного кинематографического решения, чем предлагает нам Пушкин.

Впрочем, Эйзенштейн увидел бы здесь не три кадра, а больше. То, что кареты катились «одна за другою», дало бы ему повод разбить общий план на частные. Полосатый чулок он брал бы отдельно от гремучей ботфорты, и ботфорту — отдельно от стройной ноги красавицы. Он, может быть, предварил бы крупные планы ног средним планом («из карет поминутно вытягивались...») и т. д.

Но разница была бы только в степени дробления пушкинских фраз-кадров на кинематографические укрупнения. Это разница между разговорным, длиннопланным кинематографом пятидесятых годов и монтажным кинематографом Эйзенштейна. Пушкинское ви́дение точно ограниченного предметного мира за каждой фразой остается неизменно ощутимым, а кинематографические разночтения в деталях только доказывают, что ключ любой эпохи, любого кинометода открывает путь к богатствам гения поэзии.

В чем же, однако, смысл этих кинематографических поисков в литературе? На этот вопрос отвечает сам Эйзенштейн в своем «Предисловии» к неоконченному исследованию «Пушкин и кино» (это предисловие публикуется впервые). Он пишет:

«Ленин завещал нам гениальное указание о наследстве.

Наше дело проводить его на практике.

Это надо уметь. Далеко не все умеют. Особенно сложно в нашем деле, ибо нет п р я м ы х предков кино, а предки все косвенные».

Отсюда Эйзенштейн делает вывод: надо искать материал для построения форм кинозрелища у «косвенных» предков, — у литературы, театра, изобразительных искусств, оснащенных многотысячелетними традициями.

«Положительно нужен «путеводитель кинематографиста» по классикам литературы,— пишет Эйзенштейн и добавляет: Впрочем, и по живописи. И по театру. И по музыке. И по драматургии».

«Как интересно, например, — замечает он, — в деталях размежевать, чему учиться у Репина в отличие от Серова. Чему учиться у Баха в отличие от Вагнера. У Бен Джонсона в отличие от Шекспира».

Не могу не согласиться с ним. Мичурин доказал пользу отдаленной гибридизации. Почему бы не скрестить кинозрение с высочайшими образчиками литературы? Мы получим богатый источник новаторских построений, источник плодотворных догадок, превосходное потомство новых видов и форм. Я имею здесь в виду вовсе не экранизацию классики, скорее как раз наоборот: учебу у классики для художественного освоения современного материала.

Среди публикуемых в этом номере материалов живейший интерес представляют эйзенштейновские определения литературных методов Золя и Бальзака, рассмотренных глазами кинематографиста, лекция о Пушкине, читанная студентам ВГИК, и уже упомянутая статья «Пушкин — монтажер» — отрывок из большого незаконченного исследования.

Нетрудно заметить, что лекция и статья, посвященные одной теме, значительно разнятся между собой по подходу к материалу.

Лекция ставит более практическую, учебную цель: Эйзенштейн обращает внимание слушателей на образцы кинематографического зрения и слуха у Пушкина, как бы учит читать Пушкина киноглазом, дает ключ, подсказывает способы обращения с этим ключом, но нигде не конкретизирует монтажных форм до конца, не навязывает студентам своего метода, оставляет им свободу подробного творческого анализа.

В статье «Пушкин — монтажер» разбор четырех строк из «Полтавы» сделан с тщательностью молекулярного анализа, до предела изобретательно и виртуозно. Эйзенштейн разымает строфу Пушкина на части, на фразы, на отдельные слова, даже на слоги, подставляя повсюду конкретно оформленный кинематографический звуковой и зрительный образ. Здесь указаны не только кадры и раккурсы, но даже предопределяется ритмический рисунок, исходя из пушкинского стиха. Таким образом, монтаж доведен до окончательных расчетов и формулировок.

Если воспринимать это как реальный проект кинопостановки пушкинских стихов, как своего рода режиссерский сценарий, монтажный лист, снабженный экспликацией, то можно усомниться и в правильности дробления строк, а вслед затем и во всей методике эйзенштейновского анализа.

Но вряд ли Сергей Михайлович был так наивен, чтобы предложить поставить Полтавский бой путем скрупулезного следования за строками «Полтавы».

Сам же он пишет о Пушкине в своем предисловии: «Не для кино». И продолжает: «Но как кинематографично!»

Разымая четыре строки «Полтавы» на молекулы, Эйзенштейн только демонстрирует нам, что м о ж е т увидеть и услышать кинорежиссер, читая «Полтаву». Если понять статью так, то она необыкновенно полезна и поучительна.

Немало опасений и предостережений высказано в связи с теоретическим наследием Эйзенштейна.

Хочется ответить: даже путеводителем нужно уметь пользоваться.

Пушкин — это целый мир, органичный, совершенный в своей законченности и гармонии. Прочесть этот мир заново, прочесть его глазами кинохудожника так же важно и интересно, как побывать в новой стране.

Эйзенштейн помогает нам открыть эту новую страну, он предлагает нам путешествие по вновь открытому для нас Пушкину — Пушкину кинематографическому.

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН

ПУШКИН И КИНО

ПРЕДИСЛОВИЕ*

Ленин завещал нам гениальное указание о наследстве.

Наше дело проводить его на практике.

Это надо уметь. Далеко не все умеют. Особенно сложно в нашем деле, ибо нет п р я м ы х предков кино, а предки все косвенные.

Легко (сравнительно) писать «под Толстого», «под Хемингуэя» и т. д.

Не так глупо. Ибо с подражания начинается. Знаем случаи, что писатели переписывали целые произведения. Это — не наивная затея. Это—нахождение д в и ж е н и я другого писателя-классика, исходного движения его мысли и чувства, которые отлагались в ту или иную систему зрительных и звуковых образов, словосочетаний и проч.

В восхождении к этому исходному движению — первичному жесту — писателя, с одной стороны, сложность (просто «сдирать» легче, чем изучать!), с другой стороны — возможность пользовать литературу и н е т о л ь к о в интересах прямых — литературных наследников, но в интересах к о с в е н н ы х наследников, например кинематографа (см. об этом ниже).

* Сноски и текст, выделенный курсивом в скобках, принадлежат С. Эйзенштейну. Текст печатается по рукописи.— Ред.

Но здесь помогает еще одна особенность, на которую сравнительно мало обращают внимания.

Эпоха победившего социализма — единственная эпоха, дающая возможность создания всесторонне исчерпывающего совершенства произведений.

По этому стандарту мы проверяем и проверять будем нашу классику. Отражением в литературе есть и будет столь всесторонне совершенное социальное бытие, что в произведениях достигается полная гармония всех элементов, чего не было и не могло быть в предыдущей эпохе.

Достижение этого в прошлой эпохе — великая редкость и доступна была только исключительно гениальным творцам (наличие в них этой черты и есть одно из условий, определяющих их как гениальных). Но даже и в этих условиях, в каждом, даже наиболее великом писателе, были элементы, стоявшие у него на первом плане совершенства, и элементы, не достигавшие того же уровня. Обвиняли же Бальзака в неряшливости литературного языка, Шекспира — в композиционной небрежности и неполноценности «Гамлета» *, «Германа и Доротею» Гёте — «положительно невозможно читать» и его же «Ифигению в Тавриде» — вряд ли можно играть. Сочинения Клейста рядом с гениальностью обнаруживают ничтожество, достойное Клопштока (об этом очень выразительно и вразумительно пишет Стефан Цвейг), и т. д. и т. д.

В задачу критики историко-литературной входит разбор и оценка этих явлений. Подобно Вагнеровскому Бекмессеру из «Мейстерзингеров» в ее обязанность входит оценка этих явлений, если угодно, и установление разрядов и критических рекомендаций по тем или иным авторам. Здесь клеймится диспропорция черт совершенства. Анализируются предпосылки и условия возникновения подобных явлений. Здесь особенно сурово подчеркивается неполнота социального отражения своей эпохи, вытекающая из чрезмерного порабощения сознания писателя социальной ограниченностью своего времени, невозможность преодолеть эти узы etc. (*критика Лениным Толстого, Энгельсом — Золя*).

Но иначе обстоит дело с прикладным изучением классиков. Здесь — гиперболизация отдельных черт отнюдь не всегда отрицательное явление. Иногда даже наоборот, ибо дает возможность как бы в увеличительное стекло распознать черты, которые в условиях идеальной гармонии настолько «впаяны» в стройное целое, что их изоляция в целях изучения удается с трудом (*цитату из Энгельса о допустимости изоляции в целях изучения*).

Коротко говоря, у каждого писателя надо знать, что изучать. Особенно в условиях даже не литературной учебы, а учебы... кинематографической.

Споры о том, кто лучше или на кого ориентироваться, в таком случае отпадут.

Дело будет идти не о той или иной фигуре писателя в целом, а о тех или иных чертах в его творчестве, особенно плодотворно представленных для освещения той или иной частной проблемы композиции или творчества. Очевидно, что «малые» писатели внесут меньше, а гении сделают вклады по всем почти статьям (*пример*).

Когда-то я вел во ВГИК семинар по Эмилю Золя (1928—29 год). Проделывалась очень большая работа по некоторым чисто кинематографическим элементам пластической стороны его творчества и по ряду композиционных особенностей, характерных в литературе почти исключительно для этого писателя и близких по своей природе к кинематографу. Тогда же, не вникнув в существо того, что́ из творчества Золя нами разрабатывается, ряд товарищей, вооруженных известной цитатой Энгельса о превосходстве Бальзака над Золя, пытались объявить поход против нашей работы, прокламируя, что учиться следует у Бальзака, а «ориентация» на Золя «порочна».

Во-первых, дело не в «ориентации», то есть не в каноническом приятии Золя целиком за идеал, а в изучении на Золя ряда специфических черт, особенно поучительно представленных в его творчестве. Во-вторых, и указанное Энгельсом превосходство Бальзака отмечено по совершенно определенным показателям. Социально-экономической документации, которая так пленяет Энгельса, у Золя, конечно, не обнаружится, как не обнаружится и многого другого.

Но, с другой стороны, у того же Золя мы найдем громадное количество элементов,

---

* Этому обстоятельству даже посвящен ряд теоретических догадок. Начиная, например, с Аксенова — о неполноте сохранившейся трагедии (изложить вкратце)...

чрезвычайно важных для кинематографистов, которые вовсе отсутствуют в письме Бальзака.

Раскройте любую страницу Золя. Она настолько пластически, зрительно написана, что по ней буквально можно делать «выписки», начиная с ремарок режиссера (эмоциональная характеристика сцены), точных указаний декоратору, осветителю, реквизитору, артистам и проч. И сличите с любой самой блестящей страницей Бальзака: окажется, что для зрительного ее воплощения понадобится грандиозная, «конгениальная» работа над пластикой, ибо все описано в манере чисто литературных оборотов, непосредственно не переводимых в систему зрительных образов (*сличить сцены у нотариуса из «Земли» со страницей из начала «Шагреневой кожи»*).

Все это прекрасно, скажут мне, не в одной пластике дело, основное — образы и характеры людей, а здесь Бальзак превосходит Золя.

Вот именно: за характерами мы будем обращаться к Бальзаку, а за пластикой кинематографического письма — в первую очередь к Золя.

Но и еще за одним элементом, тесно связанным с характером, мы все же тоже будем заглядывать к Золя — за умением пластически сочетать человека со средой.

«Неполнота» человека в обрисовке Золя сравнительно с «рельефностью» Бальзака тоже требует своей поправки.

Персонаж Бальзака благодаря его манере изложения мне всегда напоминает толстого сеньора Веласкеза (может быть, по сходству его оригинала с самим Бальзаком?!) И старик Горио, и Вотрен, и отец Гранде, и кузина Бетта, и кузен Понс, и Цезарь Бирото кажутся, подобно персонажу Веласкеза, трехмерными, во весь рост на пьедесталах, при башмаках и шпагах, вылепленными до последнего локона или уса, митенки или перчатки.

Вспоминая же персонажи Золя, неразрывно видишь их в манере дорогих ему Дега или Манэ. Особенно Манэ. И, пожалуй, больше всего в манере его бара в Мулен-Руже.

Неполнота их кажется такой же, как неполнота изображения девушки за баром. Она срезана стойкой. Такой же неполной выглядит ее подруга-кельнерша с другой картины, где обрублены рамкой картины ноги, а левая грудь закрыта точно по тому же контуру круглой головой пьющего посетителя.

Никому в голову не придет считать этих девушек анатомическими полудевами. Совершенно так же, как залитые тенью части лица у персонажей Рембрандта не считаются отсутствием соответствующих челюстей, висков, лбов или глаз в ямах глазных впадин (особенно на офортах).

Очевидно, здесь даны сгустки наиболее определяющих деталей персонажей — «крупные планы» (недаром живопись времен Золя связана с влиянием мастеров крупного плана — японцев). Но мало этого. Образ недорисован, но отнюдь не недосказан. И досказывает его и стойка бара, и отражение в зеркале за спиной, и кружка пива, и голова посетителя, так лукаво утаившего грудь девушки.

Образ действующего лица выписан всем комплексом элементов обихода, неразрывных с персонажем.

Бальзак не менее аккуратен в отношении элементов, связанных с обиходом и деятельностью человека. Но Бальзак дает их номенклатурно: описательными перечислениями (чаще всего с описанием фирм, их изготовляющих, обычно с ценами и почти с номерами каталогов). И выходит, что, получив у Бальзака человека и все сопутствующие ему предметы обихода и обстановки, самому приходится группировать их в картину, прикрывая ногу персонажа краем стола, прикрывая персонажем в подробностях выписанную обивку стены, ставя предметы друг перед другом и позади друг друга. В этом искусстве Бальзак вам не помогает. И, наоборот, Золя вас непрестанно проводит сквозь образ, например, Нана на скачках,— который столько же скачки, сколько и Нана. Он врезает вам в память незабываемый «кадр» (именно кадр), когда черная фигура Эжена Ругона перерезает своей тенью белые фигуры статуй Палаты, или как плотоядная красная тональность поглощает собой внутренность Нотр Дам в сцене крестин сына Наполеона III. Правда, за это на вашу долю выпадает прокомментировать не одним историческим комментарием Ругон-Маккаров, чтобы получить полную социально-экономическую картину эпохи Наполеона III, и приходится проделать собственную творческую работу для того, чтобы до

полной жизненности Нюсинжена дописать какого-нибудь Саккара.

И мы снова приходим к исходному нашему тезису: обращаться к каждому писателю за тем, в чем он мастер. И, оставляя на долю литературной критики подсчет очков качественных попаданий, определяющих его положение в «табели о рангах» литературы, скромно учиться у одного лепке характеров, а у другого — пластическому воплощению характера на плоскости холста и т. д.

А главное: не путать адреса. Не требовать у Флобера достоинств Гоголя и, не учась у Достоевского тому, в чем неповторим Толстой, и vice versa*! Также неразумно весной искать яблоки, летом требовать снега, а зимой — анютиных глазок.

Положительно нужен «путеводитель кинематографиста» по классикам литературы. Впрочем, и по живописи. И по театру. И по музыке. И по драматургии**.

Нужно научиться тому, о чем с такой прекрасной скромностью пишет в своей автобиографии Бусыгин: «В Промакадемии я научился главному — учиться».

Нужно учиться читать.

Научиться надо этому, чтобы писать:

писателю — страницы литературного сценария;

режиссеру — листы режиссерского сценария, или кадры своих предварительных набросков, или готовые образы на холсте экрана.

Горький о Толстом (*что отсвет печки при таком соразмещении печки и стола на скатерти быть не может*).

Кто из писателей способен похвастаться такой же ответственностью ви́дения (и слышания) внутри своего чисто литературного произведения, не говоря уже о пасынке большой литературы — о киносценарии?

А ведь только строки такой ответственности письма способны вылиться в столь же полноценную систему звукозрительных образов на экране.

Литература как таковая имеет много средств и обходного изложения, как угодно остро воспринятого. Но без этой предпосылки все эти замещающие формы столь же пусты.

В кинописи ответственность растет несказанно.

Величие Пушкина. Не для кино. Но как кинематографично!

Поэтому начнем с Пушкина.

Коканд Узбекистан
13 октября 1939 г.

* Vice versa — наоборот. — Ред.

** Как интересно, например, в деталях размежевать, чему учиться у Репина в отличие от Серова. Чему учиться у Баха в отличие от Вагнера. У Бен Джонсона в отличие от Шекспира.

ПРИМЕРЫ ИЗУЧЕНИЯ МОНТАЖНОГО ПИСЬМА*

...Александр Сергеевич Пушкин является неисчерпаемым кладезем самого строгого монтажного письма в том смысле, как мы его понимаем.

Пушкиным с этой точки зрения почти никто не занимался, то есть никто не рассматривал куски его произведений с точки зрения монтажного листа...

Он умеет писать чистым материалом, набором деталей, сопоставлением деталей и этим добивается эффекта полного зрительного ощущения.

Если сравнить письмо Пушкина и письмо Гоголя, то у последнего будет преобладать чувственный элемент письма, чувственное написание.

Если нужны вопросы фактурные, скажем, вопросы правильности света, то такие вещи нужно брать у Гоголя — у него неисчерпаемый запас таких признаков.

Выписанность пластического порядка может быть сильнее у Пушкина.

У Пушкина потрясающий отбор деталей, потрясающие характеристики деталей, характеристики, вырезанные по кадрам; то есть когда он дает фразу, то вы знаете, отрублены ли у человека рамкой ноги, отрублены ли рамкой руки и, если есть руки, то как они ведут себя. Можно не увидеть обреза кадра, но есть признаки, по которым его можно выделить.

Для примера я приведу несколько мест из произведений Пушкина. Поставим воп-

* Из лекции, прочитанной С. Эйзенштейном во ВГИК 13 октября 1937 г. Печатается по стенограмме с незначительными сокращениями.

рос так: есть тема и как эта тема на определенном кусочке решена такими-то планами — общими, средними, крупными. Пушкин интересен тем, что [...] он совершенно одинаково свободно пишет партитуру и музыкальную, и шумовую, и зрительную.

Возьмем в «Полтаве» одно место — коротенькое, но очень показательное. Это — когда бежит Мария.

Никто не знал, когда и как
Она сокрылась. Лишь рыбак
Той ночью слышал конский топот,
Казачью речь и женский шопот...

Здесь передано абсолютно все, что нужно, причем даны только три звука: конский топот, казачья речь и женский шопот. И дальше:

И утром след осьми подков
Был виден на росе лугов.

Этот маленький кусочек вполне дает представление о побеге и похищении Марии, причем сначала дается событие только в трех звуках, и затем — результат. Это — роса на траве, передающая ощущение утра, и «след осьми подков», то есть совершенно точный крупный план. Это пример предельной лаконики.

А теперь приведу еще более замечательный пример, тоже из «Полтавы», — это выход Петра.

Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божия гроза.
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом,
Гордясь могущим седоком.

Как совершенно точно даны все планы, даны все сцены!

Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с богом!»

Значит, шатер, круг людей и слышен голос из шатра, то есть дана подача сначала звуком.

Из шатра,
Толпой любимцев окруженный...

Кто-то выходит в середине толпы, но кто — еще неизвестно.

Выходит Петр.

Петр на фоне любимцев, которые окружают его. И сразу же дается характеристика Петра:

«Его глаза сияют» — крупно: резанное лицо.

«Лик его ужасен» — план расширяется на все лицо.

«Движенья быстры» — ясно, что дана фигура.

«Он прекрасен, он весь, как божия гроза» — здесь дан образный кадр, где размещена вся подвижная фигура Петра. Он стоит, как грозовая туча, и, после того как он показан статически, дается одно слово:

«Идет» — это значит, что он, выйдя из шатра, остановился, затем повернулся, и в этом мощном повороте дан образ «божией грозы».

Дальше: «Ему коня подводят» — совершенно точный план.

«Ретив и смирен верный конь» — крупный план.

«Почуяв роковой огонь, дрожит» — повидимому, здесь перебивка, напоминающая о бое или, если звук, то на это накладывается ударный звук, и конь дрожит.

«Глазами косо водит» — совершенно ясно, что происходит: Петр садится, и по морде коня видно, что Петр сел: конь перевел глаза на Петра.

Следующий план: «И мчится в прахе боевом, гордясь могущим седоком» — Петр сел, и в следующем куске показано, как он мчится. Здесь не дана сама процедура посадки, то есть сделано то, что в монтаже всегда приятно,—когда не показаны все элементы посадки, а дается просто: садится и, дальше, мчится, «гордясь могущим седоком».

Вот пример чрезвычайно изысканного пластического показа. Особенно обращаю ваше внимание на начало: слышен голос из шатра, и «толпой любимцев окруженный, выходит Петр». Два совершенно точных куска; кто-то вышел, и среди них выделяется Петр. Затем даны его глаза, лицо; потом — он весь, в антураже всех людей. Дальше дается действие: подводят коня, Петра в кадрах нет, переход на коня, Петр

дается через коня, и дальше мчится: «И он помчался пред полками могуч и радостен, как бой».

У Пушкина можно найти еще пример — это казнь Кочубея.

Пестреют шапки. Копья блещут.
Бьют в бубны. Скачут сердюки.
В строях ровняются полки.
Толпы кипят. Сердца трепещут.
Дорога, как змеиный хвост,
Полна народу, шевелится.

Сначала даны крупные планы — шапки, затем — где-то звук бубна. Общий план — строятся полки, кипит толпа. «Сердца трепещут» — это ритм, который во всем должен быть, и затем — «дорога, как змеиный хвост».

Средь поля роковой намост.
На нем гуляет, веселится
Палач и алчно жертвы ждет:
То в руки белые берет,
Играючи, топор тяжелый,
То шутит с чернию веселой.

Это в большей степени актерская сцена, но понятно, что здесь сделано: сначала — общий план намоста, затем — подробности.

В гремучий говор все слилось:
Крик женский, брань, и смех, и ропот.
Вдруг восклицанье раздалось,
И смолкло все...

Совершенно точно: на общем плане — шумы, затем какой-то возглас и — полная тишина.

...Лишь конский топот
Был слышен в грозной тишине.

Значит, дана молчаливая толпа на фоне приближающегося топота.

Там, окруженный сердюками,
Вельможный гетман с старшинами
Скакал на вороном коне.
А там по киевской дороге
Телега ехала. В тревоге
Все взоры обратили к ней.

С одной стороны, в одном ритме, едет гетман, и в перебивку гетману с другой стороны движется телега с осужденными.

В ней, с миром, с небом примиренный,
Могущей верой укрепленный,
Сидел безвинный Кочубей,
С ним Искра, тихий, равнодушный,
Как агнец, жребию послушный.
Телега стала. Раздалось
Моленье ликов громогласных.
С кадил куренье поднялось.
За упокой души несчастных
Безмолвно молится народ,
Страдальцы — за врагов. И вот
Идут они, взошли. На плаху,
Крестясь, ложится Кочубей.
Как будто в гробе, тьмы людей
Молчат. Топор блеснул с размаху,
И отскочила голова.
Все поле охнуло. Другая
Катится вслед за ней, мигая.

Более страшной детали не придумаешь, чем вторая голова, которая катится и при этом мигает.

Зарделась кровию трава —
И сердцем радуясь во злобе,
Палач за чуб поймал их обе...

Следовательно, план такой: по намосту катятся головы, и палач ловит их за чубы.

И напряженною рукой
Потряс их обе над толпой.

Совершенно ясно, какой план: напряженно вытянутая рука, которая держит головы за чубы, и следующий план — отрубленные головы.

В этом примере дано удивительно пластическое описание, совершенно точное по кадрам.

«Топор блеснул с размаху, и отскочила голова» — удар по шее не показан, а дано, что уже катится вторая голова. Удар вы ощущаете по тому, что толпа охнула. Это дано и как реакция на первый удар и как акцент на тот удар, который мы видим. Затем дана кровь на траве и палач, который ловит в окрававленной траве головы.

«Потряс их обе над толпой» — кадр берется так: чубы и рука, а голов не видно. Дается ощущение, что палач что-то держит, а в следующем плане показано, что́ он держит, и внизу — головы толпы.

Кадры идут в той расстановке и последовательности слов, которые приводит Пушкин.

Момент «после казни» дан еще лаконичнее, еще более сжато. Вот как это сделано:

Свершилась казнь. Народ беспечный
Идет, рассыпавшись, домой
И про свои заботы вечны
Уже толкует меж собой.

С точки зрения описательной, тоже замечательно передано настроение народа после событий.

Пустеет поле понемногу.
Тогда чрез пеструю дорогу
Перебежали две жены.
Утомлены, запылены,
Они, казалось, к месту казни
Спешили, полные боязни.
«Уж поздно», — кто-то им сказал
И в поле перстом указал.

Что же мы там видим?

Там роковой намост ломали,
Молился в черных ризах поп,
И на телегу подымали
Два казака дубовый гроб.

Потрясающая концовка! В трех деталях показано, что делается: ломается намост, молится священник, два казака подымают гроб. Сцена дана с предельной пластической очевидностью.

Когда ищешь композиционное оформление кадра, нужно нарисовать его образно. Нужно давать образное определение; тогда можно решить, как это сделать.

В одном из вариантов «Графа Нулина», который в поэму не вошел, у Пушкина сказано как будто противоположное этому: не нужно метафор и сравнений.

Вспомним: граф Нулин остановился у помещицы; ночь, он не спит, хочет пройти к ней. Он идет к ней в комнату, помещица дает ему пощечину и т. д. Но я беру тот момент, когда ему надоело читать:

И Нулин свечку погасил.
Ему не спится. Бес не дремлет,
И графа неизвестный жар
Сильней час от часу объемлет;
Он весь кипит как самовар,
Пока не повернула крана
Хозяйка нежною рукой,
Иль как отверстие волкана,
Или... сравнений под рукой
У нас довольно, но сравнений
Не любит мой степенный гений—
Живей без них рассказ простой.

То есть этих образных метафорических оборотов Пушкин не любит. В описании казни из «Полтавы» действительно нигде не встречается никаких «как» или «вроде того», или «похоже на то-то» — там все просто сделано отбором деталей.

Всегда ли Пушкин так делает и всегда ли так нужно делать? Дело в том, что когда материал не имеет особой эмоциональной окрашенности индивидуального порядка, а дана более общая характеристика, тогда, действительно, к этим элементам не нужно обращаться. Например, в сцене казни Кочубея дан вообще трагизм казни. Если же выступают элементы описания, эмоционально окрашенные, индивидуально окрашенное действующее лицо, или автор сливается с этим действующим лицом, то у того же Пушкина возникает потрясающий набор сравнений.

Он пишет, что Петр грозен, как божия гроза, а это — колоссальной значимости указание. В фильме «Петр I» нет ни одного кадра, скомпонованного по этому образу. Всюду Петр очень хорош и убедителен, но ни в одном эпизоде Петра, как «грозы», нет.

Еще один интересный пример, опять-таки из «Полтавы», где сравниваются два описания.

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Луна спокойно с высоты
Над Белой Церковью сияет
И пышных гетманов сады
И старый замок озаряет.

Если немножко вдаться в подробности, то тут ясно, что происходит:

«Тиха украинская ночь» — общий план, много неба.

«Прозрачно небо» — упор следующего кадра в небо.

«Звезды блещут» — в небе подчеркнуты звезды.

«Своей дремоты превозмочь не хочет воздух» — это указание фактурного порядка, как передать ощущение, как нужно в этом месте снимать материал, какой тональности должна быть фотография этой дремотности. Это вопросы, которые с операторской точки зрения можно продискуссировать. Определенно, здесь блестящие вещи не нужны, нужна некоторая матовость фотографии; то есть дается целый ряд признаков, по которым это можно сделать.

«Чуть трепещут сребристых тополей листы» — тут совершенно ясно, что́ нужно делать.

«Луна спокойно с высоты над Белой Церковью сияет» — повидимому, это план, в котором имеются тополи, поскольку до этого был крупный план трепещущих листьев.

Значит, нужно, чтобы листья предстали в более общем плане и затем во всей видимости — луна; то есть дается кадр, снятый в сторону луны.

«И пышных гетманов сады и старый замок озаряет» — совершенно ясно, что они взяты не контражуром на луну, а с другой стороны, куда падает лунный свет.

Как видите, все это словно с аппаратом обойдено.

«И пышных гетманов сады и старый замок озаряет». Если «пышных гетманов сады и старый замок» даются в одном кадре, то совершенно ясна ступенчатость: сначала полоса садов и дальше — замок. Или дадим кадр через площадку замка и оттуда вид на сады, которые залиты луной.

Здесь опять никаких элементов образного отсеивания нет. Здесь нужно делать вывод из указания, что «своей дремоты превозмочь не хочет воздух». Дремотность — это ключ к характеристике всей вещи, так же как Петр «весь, как божия гроза» — накладывает отпечаток характеристики Петра на всю сцену.

Что же происходит с украинской ночью, когда Мазепа входит в этот парк, и что делается с парком?

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Но мрачны странные мечты
В душе Мазепы: звезды ночи,
Как обвинительные очи,
За ним насмешливо глядят...

Совершенно ясно, что здесь нужна резкая подчеркнутость звезд, которые прорезываются сквозь дремоту и насмешливо мигают. Совершенно точно указано поведение этих звезд.

Мы здесь не трогаем реальных возможностей показа того, как «мрачны странные мечты в душе Мазепы». Диапазон Пушкина широк — он может все сказать, например, «злобой сердце охвачено», но это не значит, что сердце нужно снимать рентгеном.

...звезды ночи,
Как обвинительные очи,
За ним насмешливо глядят,
И тополи, стеснившись в ряд,
Качая тихо головою,
Как судьи, шепчут меж собою.

Это уж не те тополи, которых мы видели в предыдущем описании. Они сняты густо, близко друг к другу. «Стеснившись в ряд» — это тоже характерно, это не значит, что они посажены близко друг к другу, а это значит, что они восприятием сдвинуты друг к другу. В первом случае между ними есть воздух, во втором — тополи стоят как бы без просвета, между ними только кое-где пробегает полоска лунного света. «Качая тихо головою» — видимо, шевелятся только верхушки. «Как судьи, шепчут меж собою» — ясно дано движение тополей друг к другу.

И летней, теплой ночи тьма
Душна, как черная тюрьма.

Здесь то, что раньше звучало, как «своей дремоты превозмочь не хочет воздух», сгущается в сторону темноты, а не в сторону прозрачности, потому что сначала было: «Прозрачно небо...»

Первый кадр — ясное небо, большое сияние. Потом между тополей залегла дремотность, сочные темные тени, а в конце кусочка черная дремотность поднимается вверх, к небу, и весь пейзаж становится черным, как тюрьма. То есть в последовательности кадров имеем точную световую гамму. Прекрасно сделано! И все написано только деталями видимости, когда другого не нужно, а затем начинается мимика пейзажа; он приобретает выражение лица точно так же, как человек: сначала он спокоен, а потом переходит к страшно сдвинутым бровям. В поэзии это приятнее, чем в прозе, потому что поэзия лаконичнее, кроме того, в ней ощутимее ритм, точнее соразмеренность.

Если взять два куска с описанием боев, можно ощутить ритмическую разницу между одним и другим боем.

Вот где нужно учиться искусству монтажа, съемки, разрешению сцен—всему можно учиться!

Вот пример одного боя — боя с печенегами из «Руслана и Людмилы»:

Сошлись — и заварился бой.
Почуя смерть, взыграли кони,
Пошли стучать мечи о брони;
Со свистом туча стрел взвилась,
Равнина кровью залилась;
Стремглав наездники помчались,
Дружины конные смешались;
Сомкнутой, дружною стеной

Там рубится со строем строй;
Со всадником там пеший бьется;
Там конь испуганный несется;
Там русский пал, там печенег;
Там клики битвы, там побег;
Тот опрокинут булавою;
Тот легкой поражен стрелою;
Другой, придавленный щитом,
Растоптан бешеным конем...

«Сошлись — и заварился бой» — вот общий план. «Почуя смерть, взыграли кони» — повидимому, крупный план лошади на фоне других лошадей, потому что здесь «кони» особенно сильно выделены. «Пошли стучать мечи о брони» — он не забывает, что есть фонограмма, которая у него бежит все время рядом. «Со свистом туча стрел взвилась» — дается линия вверх. «Равнина кровью залилась» — совершенно ясное движение вниз, то есть здесь смонтировано, как у нас говорят, по движению. «Стремглав наездники помчались»,— повидимому, на аппарат несутся наездники, как у нас снимают, вверх и вниз от аппарата. «Дружины конные смешались»,— повидимому, план дан сбоку. «Там рубится со строем строй» — план дан в ритме рубки.

Теперь идут отдельные группы из боя:

Со всадником там пеший бьется;
Там конь испуганный несется;
Там русский пал, там печенег;
Там клики битвы *(это фонограмма)*,
там побег;
Тот опрокинут булавою;
Тот легкой поражен стрелою;
Другой, придавленный щитом,
Растоптан бешеным конем...

То есть сначала дана общая картина боя, а потом — детали его. Ниже я раскрою построение этого куска, а сейчас процитирую «Полтавский бой»:

И с ними царские дружины
Сошлись в дыму среди равнины:
И грянул бой, Полтавский бой!
В огне, под градом раскаленным,
Стеной живою отраженным,
Над падшим строем свежий строй
Штыки смыкает. Тяжкой тучей
Отряды конницы летучей,
Браздами, саблями звуча,
Сшибаясь, рубятся сплеча.
Бросая груды тел на груду,
Шары чугунные повсюду
Меж ними прыгают, разят,
Прах роют и в крови шипят.
Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет.
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон.

Как режутся строчки по кадрам в том и другом случае? Если в первом случае мы имеем:

Там конь испуганный несется;
Там русский пал, там печенег;
Там клики битвы, там побег;
Тот опрокинут булавою;
Тот легкой поражен стрелою;
Другой, придавленный щитом,
Растоптан бешеным конем...

то есть в среднем на один кадр приходится по одной строчке, и только одна строчка разрезана пополам: «Там русский пал, там печенег», то есть в одной строчке даны два куска, то во втором случае мы имеем:

Швед, русский — колет, рубит, режет.

Что это за кадр?

«Тот опрокинут булавою» — ясно, что мы имеем три акта в куске: человек, булава и падение. А здесь «колет» — мазнули копьем, «рубит» — мазнули мечом, «режет» — то есть режущее движение, то есть кадр с мазаной клеткой, в которой трудно различить, чем сделано, так коротко движение. Как видите, ритм и интенсивность одного боя и другого совершенно различны. В первом случае приближение к былинному письму, а здесь — к более реальному бою, в более натуральной обстановке.

Что здесь примечательно?

Бросая груды тел на груду,
Шары чугунные повсюду
Меж ними прыгают, разят,
Прах роют и в крови шипят.

Примечательно то, что поведение шаров в определенный момент доходит до того, что зрительно про них уже ничего нельзя сказать, и они начинают шипеть, то есть никаким пластическим поведением не перекроешь того, что они делают, и им остается только зашипеть.

Я обращаю внимание на это место потому, что здесь поведение чугунных шаров построено так, как должно быть построено поведение человека,— он должен заговорить тогда, когда он полон чувств. Гёте сказал: нужно говорить о том, что сто́ит говорить.

«Бросая груды тел на груду» — что бросает, кто бросает — не показано, просто падают тела. Затем, «прыгают» — сначала даны падающие люди, а потом уже причина этого: прыгающие шары. «Разят» — крупно показано, что делают шары. «Прах

роют» — шар зарылся в землю, вырыв яму. «В крови шипят» — шар лежит в крови и шипит, то есть совершенно ясная картина того, что здесь происходит.

А как прекрасно вторит фонограмма изображению! «Швед, русский колет, рубит, режет» — это в изображении, а в звуке: «Бой барабанный, клики, скрежет. Гром пушек, топот, ржанье, стон...», то есть все дано в таком же рубленом сочетании, только не подряд, а друг через друга. То, что в изображении идет рядом, в звуковой схеме строится одно на другом — в гром пушек вступают другие звуки. Ритм того и другого сохранен абсолютно, потому что в описании Пушкин дает и то и другое в том же ритме.

Теперь посмотрим, как интересно в «Руслане» сделана сцена боя. Она начинается словами: «Почуя смерть, взыграли кони», и кончается: «Растоптан бешеным конем», то есть кусок блистательно закован в одно решение.

Дальше посмотрим, как сделана сама сцена. «Со всадником там пеший бьется» и в седьмой строчке дано: «Другой, придавленный щитом, растоптан бешеным конем». Приходит в голову, что это тот самый «пеший», с которым вначале бился всадник и которого он в конце растоптал конем. Причем здесь это побивание дано не первоначальным действующим лицом, а каким-то, может быть, другим, и события не те же самые. Но акт драки и побивания сохраняется как одно действие.

Если мы посмотрим, что между этими строчками сделано, то получим забавную картину:

Со всадником там пеший бьется;
Там конь испуганный несется;
Там русский пал, там печенег;
Там клики битвы, там побег;
Тот опрокинут булавою;
Тот легкой поражен стрелою;
Другой, придавленный щитом,
Растоптан бешеным конем...

то есть тут даются все детали боя, причем могут быть выбраны какие угодно детали. Но я думаю, что у Пушкина выбраны самые потрясающие, потому что они все, принадлежа разным действующим лицам, в разных концах боя, тематически связаны с единоборством пешего и конного.

«Со всадником там пеший бьется». Какой может быть исход? Исход может быть такой, что будет убит всадник, потому что дальше идет: «Там конь испуганный несется». Конь без всадника дает ощущение возможного исхода битвы. Но оказывается это ложный намек, потому что в конце конь топчет пешего.

Но кто же будет убит? Может быть, русский, поскольку дальше есть: «там русский пал»? Но тут же рядом дается: «там печенег», то есть здесь решение отведено в другое предположение, чтобы ударить в третье. «Там русский пал, там печенег» — значит, исход может быть и такой и такой. Детали, казалось бы, совершенно безотносительны, но они собираются в фразу: «Там клики битвы, там побег». Это есть возвращение индивидуальной сцены к общей сцене, как будто бы Пушкин говорит: «Не забывайте об общем плане, не слишком вдавайтесь в личные дела этой пары; не забудьте, что там идет сражение». «Там клики битвы, там побег», то есть под фонограмму кликов кто-то отступает.

Дальше идут три фразы, которые как бы вводят в трагический конец:

Тот опрокинут булавою;
Тот легкой поражен стрелою;
Другой, придавленный щитом,
Растоптан бешеным конем...

Здесь хорошо подана смерть — не просто в лоб, а с двойным подготовительным раскрытием. Азбука монтажа говорит, что нельзя давать падение героя сразу, нужно сперва дать два падения кого-то другого, а потом уже — падение героя, то есть нельзя на одном куске оставлять двойную нагрузку. Совершенно так же поступает и Пушкин: сперва один вид смерти, потом — другой, и только третий вид дает то, что хочет автор.

Теперь посмотрим, как сделаны эти смерти:

Тот опрокинут булавою;
Тот легкой поражен стрелою;
Другой, придавленный щитом,
Растоптан бешеным конем...

Проследим эти элементы с точки зрения грузности того предмета, которым убит воин. Булава — средней тяжести предмет, стрела — легкий и копыта — самый тяжелый.

Как начинает Пушкин? Он идет не по прямой линии — стрела, булава, копыта, а

дает сначала средний уровень — булаву, потом переходит к легонькому предмету, с тем чтобы со всей тяжестью обрушиться копытами.

Как хитро это подведено: не простым нарастанием, а тремя ударами! И все, что между этими вещами складывается, состоит из независимых деталей боя, но, как видно, все они, принадлежа к общей картине боя, одновременно служат как бы материалом для частной, индивидуальной сцены боя конного с пешим. Здесь мы имеем проникновение деталей, которые в одно и то же время являются личной судьбой этих двух сражающихся, и вместе с тем, поскольку это общие детали боя, они принадлежат общей картине сражения.

Это сделано блестяще.

Если бы мы перешли на игру этой пары, то потеряли бы ощущение боя и, наоборот, если бы обратили внимание только на общее сражение, мы потеряли бы ощущение драмы каждой пары.

Чисто пластическую расшифровку мы делали, говоря о руке, которая держит чубы, и о голове, которая катится по траве. Здесь Пушкин дает просто очерченное, точно отрезанное изображение. Чтобы не привлекать только отвлеченный материал, подробно разберем один пример, где это может быть не так явно сделано и где нужно больше вслушаться и в ритмику построения, в мелодию.

Я как раз беру пример менее яркий, может быть, не такой, как сцена боя, но лирический, в котором образ подсказывает звучание материала.

Этот материал очень нужен, потому что, подбирая ряд звуков и ряд зрительных образов, мы должны находить, где они переплетаются друг с другом. Изображение и звук несоизмеримы друг с другом. Они могут тогда сойтись, когда оба отвечают одному и тому же общему образу.

Если мы, например, скажем: «девушка входит, как луч», это есть задача и для композитора и для фотографа. Если дать музыкальный термин или чисто оптическое описание, то они для музыки ничего не дадут.

Мы говорим, что звук вызывает представление о характере цвета, или пользуемся пространственным определением цвета. Когда мы говорим, что этот синий цвет более глубокий, чем тот синий цвет, то по существу мы говорим нелепость: ведь глубина — это пространственное измерение. Однако определение тона дает точное представление о глубине.

Эта способность есть даже у рядовых людей. У художника она должна быть более острой. У душевнобольных она выражена в еще большей степени. Есть душевнобольные, у которых эта черта развита чрезмерно, и такой человек, если ему предложить пройти по «шахматному» полу, где имеются квадраты черного и белого цвета, спотыкается, потому что глубина белого и черного цвета разная. Разная она и для нас, но мы контролируем это ощущение своим сознанием, своим опытом: мы знаем, что квадраты лежат на одной плоскости. При определенной форме психического расстройства такой корректив ослабляется или снимается. Так бывает и с людьми, находящимися в нетрезвом состоянии, то есть в таком психическом состоянии, когда контролирующая способность ослаблена.

Психически больным, идущим по «шахматному» полу, кажется, что белое выше, чем черное. Они заносят ногу вверх, а на черном стараются опустить ее, и в результате спотыкаются. Если такого человека заставить пройтись по пестрому ковру, то ему покажется, что он идет по остриям.

Более строгий контроль сознанием есть у художника. Поэтому мы должны ощущать разницу глубины. Этот же элемент есть в небольшой степени у рядового человека, который специально не тренирует эти способности.

Для нас, звукомонтажеров, самым важным является возможность при звуке иметь конкретное зрительное представление, которое дает возможность чувствовать, что под этот звук нельзя положить этот пейзаж, не разбирая даже почему (хотя почти всегда можно докопаться, почему нельзя). Скажем, мелодика красочного построения или светового построения не гармонирует с мелодикой музыкальной — тональность другая, строй оптический другой, чем звуковой. И это можно проверить. Можно, например, цветовую палитру привести к совершенно точным математическим показателям так же, как и музыку. И если есть гармония изображения и звука, то цифры должны сойтись, то есть должна быть соизмеримость.

Восходить к измерениям в этом вопросе не всегда можно, не всегда нужно. Однако необходимо, как и в музыке, воспитать в себе способность слышать, что такой-то инструмент врет. Или, например, можно сказать, что три куска фотографии не монтируются, потому что один светлый, на другом — темное пятно, и поэтому они не годятся. Мы должны видеть суммарно, что общее световое звучание куска с этим световым звучанием не связывается. Нужно развить в себе такую же способность различать гармонию и дисгармонию светового, зрительного и звукового комплекса.

Мы, например, много возились с монтажем в «Бежине луге», скажем, в сцене «Разгром церкви». Поэтому она тематически и была запущена и совершенно ушла от содержания — мы были заняты проблемой монтажа; неправильность этой сцены с точки зрения содержания и режиссерского построения ушла на второй план, но с точки зрения зрительного сочетания была колоссальная связь и притирка тембров. Фактура звучания и фактура предмета, форма предмета и контуры мелодии в некоторых местах совпадали и комбинировались друг с другом в мертвой хватке. Там действительно вопрос какого-то передвижения крошечного кусочка определялся не движением событий, а движением звукового построения.

Этот вопрос должен быть чрезвычайно серьезно проработан на настоящей практике.

Это нужно воспитать в себе до конца, потому что даже в диалогах помимо смыслового сюжета нужно брать мелодику диалогов за основу пластической композиции. Ведь в кадре не только говорит Иван Иванович с Иваном Петровичем, но ритм и мелодия этого кадра должны определять и ритм диалога. Грубо говоря, надо, чтобы ритм отвечал пространственному членению кадра, а мелодия — это следующая стадия за ритмом, за членением.

Когда в кадре имеется человек или пейзаж и на него наложена фонограмма слов, то помимо смысла этих слов фонограмма должна определять собой пластическую композицию кадра. Если там не будет гармонии, если там не будет композиционного соответствия, то события не могут быть решены в определенной гармонической связи. Это колоссально важно для вопросов искусства звукозрительного монтажа. Это — вопрос, по которому практикой почти ничего еще не дано, могу сказать с полной ответственностью.

Я считаю в этом отношении одним из лучших примеров в кинематографии — начало «Ивана». Это там, где песня и просторы воды сходятся в каком-то общем ощущении.

Как это достигнуто? Это достигнуто тем, что и перед песней и перед съемкой пейзажа незримо витал, конечно, «Чуден Днепр...» и в очень большой степени определил для Довженко и характер съемки и характер песни. Поэтому они так замечательно сошлись.

В «Аэрограде» можно показать иной пример — сцену, где бежит чукча. Вот пример абсолютно безотносительного сочетания фонограммы и изображения. Впечатление такое, что он вообще бежит под музыку, которая даже не для него и написана. Изображение и фонограмма не сходятся, не вливаются друг в друга, как в начале «Ивана». Здесь решения нет. Бег сфотографирован в кадрах без единого ритмического движения в них. Они совершенно случайно собраны, а в «Иване» днепровские кадры сняты с одним чувством.

В «Потемкине», например, туманы сняты в одной тональности.

А пробег чукчи не имеет сквозной тональности, и ритм и музыка в образ не попадают.

Но вернемся к примеру из Пушкина.

Попробуем набросать, как можно было бы снять конец «Медного Всадника». Конец, как вы помните, состоит в том, что труп Евгения находят там, где была избушка девушки:

Остров малый
На взморье виден. Иногда
Причалит с неводом туда
Рыбак, на ловле запоздалый,
И бедный ужин свой варит,
Или чиновник посетит,
Гуляя в лодке, в воскресенье...

Это не поддается непосредственному изображению, поскольку это чисто литературный прием. Это дано как ввод. А дальше:

Пустынный остров. Не взросло
Там ни былинки. Наводненье

Туда, играя, занесло
Домишко ветхий. Над водою
Остался он, как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего,
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога.

Тут нужно немножко отступить от непосредственной логической связи событий. Попробуем сделать так: остров, затем даем кусок наводнения, потом — подъезд к домику и нахождение его; то есть не будем непосредственно перекладывать строчки, как это я делал в примере из «Полтавы», а позволим себе некоторые вольности письма. Обратим внимание на одну вещь: в этом примере поражает прежде всего то, что почти все фразы порезаны. Между точками предполагается единый образный комплекс.

Скажем: «Над водою остался он, как черный куст»—это одно изображение. Может быть, это есть три монтажных куска, но это — одна фраза от точки до точки. То же и в фразе «Наводненье туда, играя, занесло домишко ветхий». Мы обращаем внимание на то, что ритмическое членение не совпадает с картинками. Если мы разделим на отдельные периоды, то это будет так: «Над водою остался он, как черный куст», «Его прошедшею весною свезли на барке», «Был он пуст и весь разрушен», «У порога нашли безумца моего, и тут же хладный труп его похоронили ради бога». В последнем комплексе есть две темы: «нашли безумца» и «тут же похоронили его».

Мы видим, что у Пушкина отдельные фразы располагаются, не совпадая с ритмическим членением, а как кирпичи находят друг на друга.

Что это такое? Знакомы ли вы с этим явлением в нашем деле?

Безусловно, потому что такое членение по стихам есть, грубо говоря, музыкальные такты, музыкальные фразы, но они не совпадают с фразами изображения. Мы все привыкли к тому, что концы музыки не совпадают с фразами изображения, с их концами. Наоборот, акценты всегда совпадают, например, когда кто-нибудь из действующих лиц чихает, в этом месте инструмент акцентирует. Но это тоже момент, который должен быть сдвинут, то есть акценты должны быть слиты друг с другом, должны делать то, что в сложном контрапункте делает [...]* инструмент.

Это искусство, которое в звукозрительном монтаже должно развиваться до очень сильного ощущения, у Пушкина действует и в отношении материала. У него строй музыкальный просвечивает через строй оптический.

Эта манера для него характерна. Например, выход Петра в «Полтаве» построен так же. Ритм все время идет, но он в своих метрических нарезках нигде не совпадает в рамках с изображением. В финале «Медного Всадника» есть целый ряд мест, где есть совпадение. Например, «Остался он, как черный куст» совершенно правильно сделано, потому что это членит отрезок тематически — в этом месте окончена картина.

[.....]

Теперь посмотрим, что же нам говорят эти отдельные кадры в смысле зрительном. Вдумаемся и вслушаемся в них. Поищем для каждого кусочка зрительное соответствие. Это крайне легко, поэтому разгадывать не будем, а будем прямо предлагать.

«Пустынный остров. Не взросло там ни былинки». Совершенно ясно, что это общий план острова, причем такой общий план, в котором выражено, что остров пустынный и что он — остров. Это значит — вода и кусочек земли. Это может быть дано сверху или снизу, но содержание общего плана — вода и кусочек земли, не связанный с сушей.

Это первый кусочек — «Пустынный остров».

Теперь второй: «Не взросло там ни былинки». Значит, уже известно, что это остров, что он пустынный, но теперь мы даем приближение, при котором видно, что растительности на острове нет. Значит, в кадре мы должны взять немножко воды для связи с предыдущим кадром, и нужно выбрать так, чтобы было видно, что на нем ничего не растет, причем оборот речи: «Не взросло там ни былинки» кинематографически невыразим — мы отрицания в кадре пока не умеем строить, но мы будем читать этот кусочек так: «остров, на котором растет ничего».

Теперь посмотрим: «Наводнение туда, играя, занесло домишко ветхий». Один это

---

* В оригинале «сложный» инструмент. Очевидно, неправильно записано в стенограмме.— Р е д.

кусок или нет? Это одна группа, но чувствуется, что здесь несколько кусков. Одно ясно — «наводнение», причем наводнение, повидимому, простейшим ударным образом показанное: на остров обрушивается волна, которая хлещет, раскатывается и уходит.

Дальше: «Туда, играя, занесло домишко ветхий». Повидимому, «домишко ветхий» — это вынесенный наводненьем дом. Причем игра волн — не один кусок, а, повидимому, три четких куска: «туда» (это неизвестно, как показать), «играя» и «занесло», а потом уже «домишко ветхий». Дано три куска поведения волн, причем не видно, чем они играют, а в четвертом куске дан результат — «домишко ветхий». Если вслушаться в этот кусок, то здесь услышим вальс, тут есть танцующие волны. Тут мы имеем волны, которые даны как страшное, разрушающее, опрокидывающее.

Как решить «туда»? Предмета нет, есть движение. Этот кусок должен быть решен общим планом пробега воды.

Как решить «играя»? Пожалуй, нужно дать так: вода, а в следующем кадре другой план воды с домиком, который кружится и уходит дальше. Это даст совершенно точное ощущение, и, кроме того, в этом кадре возникает домик.

Третье — «занесло». Совершенно ясно, что́ это: волна, которая с домиком выбрасывается на берег острова. Но как дать ощущение «занесло»?

Мы заняты сейчас не только предметом, но и музыкальной композицией, о которой должны помнить. Есть остров, есть домик и есть вода. Как эта вода должна заносить домик на остров?

Я думаю, точнее всего будет, если дать острый мыс, идет волна, перекатывается через мыс, и домик остается на мысе. Волна выносит дом, сама уходит, а домик остается. Это отвечает ощущению «играя, занесло».

Что такое «домишко ветхий»?

Даем крупный план домика, который должен осесть. В этом кадре будет показано, что он отклонился и осел со скрипом ребер.

Эта фраза перекладывается в совершенно конкретное пространственное поведение дома.

Как сделать такую фразу: «Над водою остался он, как черный куст»?

Даем кадр, где дом над водой. В следующем кадре даем воду, в которой отражается домик. И «остался» — далекий общий план, на котором виден тот же остров и черная точка, которая торчит на нем, «как черный куст».

Как видите, фраза абсолютно закончена: началось с пустынного острова, на котором ничего не взросло, и заканчивается на этом же острове, на котором появилась черная точка. Абсолютный кинематограф!

«Его прошедшею весной свезли на барке»—как это перекладывается? Я думаю, что переложить «прошедшею весной» — дело трудное. Здесь, видимо, надо найти эквивалент. Какой же будет самый правильный эквивалент? Повидимому, акт, который был в прошлом как завершение: дать сейчас не увоз, а приезд на барке за домиком.

В ритме слышны два куска. Повидимому, один кусок будет подъезжающая барка с островом вдали, и второй — полоса земли без дома, к которой пристает барка. Ритмически это будет совершенно верно сказано: выехали и подъехали. Как видите, фраза не просто переложена — перекладываются и ритм и двойственность акта. Я на этом очень настаиваю, потому что часто бывает нужным не иллюстрировать музыкой, а вводить соответствие со строем, то есть давать перенесение, а не предмет. Здесь это вполне возможно, причем, когда въезжает лодка, для связи обеих частей неплохо дать звук весел за кадром, начинающийся постепенно там, где «куст», а затем барка подъезжает и люди выходят.

Следующая фраза: «Был он пуст и весь разрушен». Во-первых, нужно дать «был он пуст». Грубо говоря, надо показать комнату изнутри и начала стропил, причем желательно — дверь, из которой видно море и приближение людей. Это будет сюжетно связано. Значит, упор на пространство внутри дома.

«И весь разрушен» — это совершенно очевидно: стропила, которые поломаны и висят. Верхняя часть кадра дает представление о том, что́ это, а нижняя — о том, что́ с ним.

Следующий кадр: «У порога нашли безумца моего». Опять типичная пушкинская подача: сперва акт, а потом предмет. «Нашли безумца моего» — это не то, что безумца моего нашли, а «нашли безумца моего». «Из шатра, толпой любимцев окруженный,

выходит Петр» — так же построено: Петра в предыдущем кадре также не видно.

Как же решить эти кадры? Будем решать пластически: съемка изнутри, порог, большое бревно, низ двери; люди подходят с другой стороны, нагибаются, но человека не видно.

Зритель еще не видит трупа. То есть даем так: пустой дом, верх его, низ, общее впечатление предмета, а потом люди подходят с другой стороны—«нашли безумца моего».

Это тоже не один кусок, потому что безумца нужно выделить.

«Нашли» — мы не знаем, кого нашли. Этот кусок читается так: съемка снаружи, со спины людей, которые наклоняются. Они-то нашли, а мы не знаем, кого. И только следующий кусок раскрывает, кого они нашли.

Если вспомнить кусок избы внутри, то там имеется темное дерево и светлая точка внутри — даль. Если вспомнить кусок «над водой остался он, как черный куст», то там, наоборот, светлый кадр и черная точка. Сравним эти два кадра. Они совершенно того же построения, они так же пластически построены, но с обратным цветом. А что это в слуховом отношении: «остался, как черный куст» и «был он пуст»? Слова рифмуются. Значит, в пластической композиции можно передать рифму без всякой философской натяжки.

Припадая ухом к зрительным образам, которые у Пушкина заданы, мы проникаем не только в их содержание, но и в их композиционную связь, в данном случае — в рифму слов, которые при одинаковом звучании имеют разное значение, а в лучшем случае — противоположное значение. Самые удаленные представления будут противоположные: черная масса и белая точка, белая масса и черная точка.

Можно сильнее подчеркнуть, размещая их одинаково. Менее резко подчеркивая, размещаем их в зеркальном порядке. Этим даем степень подчеркнутости рифмы. Тут столько материала, что можно дать точную структуру, и она не будет навязчивой. Она будет отлагаться определенным образом в сознании.

«Безумца моего». «Безумца» — повидимому, это общий план, а «моего» даем крупный план, потому что «моего» это то самое, что идет через всю поэму. Значит, нужно показать лицо этого человека. Кроме того[...] он должен лежать в положении, в котором его застали люди. Надо дать страдальчески изломанную фигуру.

«И тут же хладный труп его похоронили ради бога». Как это нужно сделать? Тут ничего не вытянешь из изображения — труп и труп. Тут нужно искать в ритме. Повидимому, здесь три движения, три монтажных куска. Нужно, очевидно, показать, как они берут его. «Хладный» — перекладывают так, чтобы было видно: подняли, развернули на руках, чтобы дать понять, что это труп. Повидимому, нужно дать раскрытый воротник и показать большую поверхность тела, фактуру мертвого тела, холодную поверхность шеи и часть открывшейся груди.

«Труп его» — тут надо дать что-то такое, что передает ощущение трупа: подняли, перевернули, переложили и понесли; два человека несут третьего — это и будет ощущение трупа.

«Похоронили» — значит он лежит в земле, причем укладки в землю нет, тут сделан скачок: уже на него летит земля, потому что здесь не «хоронят», а «похоронили», то есть операция закончена.

«Ради бога» — что это такое? Видимо, здесь нужно показать не крест на могиле, а как кто-нибудь снимает шапку и кланяется.

Дальше текста нет, но есть то, что в музыке называется фермато. К этому куску нужно приставить еще один, который у Пушкина не написан, но который прочитывается в ритме всей вещи как фермато длиной минимум в одну строчку, а может быть, и больше.

Значит, они сняли шапки, и мы отходим на общий план острова, где видна маленькая группа людей, которые стоят над могилой. Если хотите дать ощущение затухания фермато, то можно дать затемнение или наплыв на первый план, где дано пустое пространство, то есть конец возвращается к началу.

Главные членения проходят по одному кадру: пустой остров, на нем — домик, группа людей, то есть совершенно замкнутая фигура.

Вот пример того, как можно [...] пользоваться Пушкиным в деле изучения звукозрительного монтажа и монтажа вообще.

ПУШКИН-МОНТАЖЕР

ШАРЫ ЧУГУННЫЕ*

Остановимся на мгновение на замечательных строчках:

Бросая груды тел на груду,
Шары чугунные повсюду
Меж ними прыгают, разят,
Прах роют и в крови шипят...

Тут имеются две примечательные черты. Рассматривая эти строки как сочетание последовательных кадров, мы обнаруживаем одну любопытную черту подачи предмета или действующего лица. В данном случае чугунные шары — предметы — одновременно как раз являются и действующими лицами.

Что характерно здесь в «подаче» этих предметов — действующих лиц? Характерно то, что здесь сперва дается картина того, ч т о делается, а затем лишь раскрывается, к е м это делается, то есть, к т о это делает. Сперва — действие, а затем действующий, действующее лицо.

1) «Бросая груды тел на груду...», а затем лишь 2) «...шары чугунные...»

Это совершенно наглядно, как только мы подставим под образы действия конкретные картинки: очевидно, первая строчка есть кадр (точнее, сочетание нескольких кадров на одну и ту же тему), в котором видно падение «груды тел на груду», но еще без того, чтобы была показана причина их падения. И причина эта — чугунные шары — раскрывается лишь во второй серии кадров, в новой монтажной фразе, начинающейся словами: «Шары чугунные повсюду»; эту строку надо зрительно читать так, чтобы было такое же падение тел, но с чугунными шарами на первом плане, в центре внимания.

Третья строка дает груды тел (падающих людей) и чугунные шары в равноправном взаимодействии: шары в столкновении с людскими телами. Грубо говоря, первая строка — это люди на переднем плане и незримые шары, бьющие в них из глубины (люди, видимо, спиной к аппарату). Люди валятся друг на друга.

Вторая строка — это шары, сыплющиеся в кадр на передний план (видимо, перелетая через аппарат и ударяясь в место действия). Отскакивают, бьют в людей (общим планом). «Меж ними прыгают» — средний план человеческих фигур, между которыми прыгают шары, ударяясь в них. «Разят» — типичный крупный план попадания чугунного шара в человека. Соответственно этому им отведен и «метраж» строки: «Меж ними прыгают» — шесть слогов, «разят» — два слога. То есть на то, что мы читаем средним планом, отведено (по той же теме!) в три раза больше метража, чем на то, что мы читаем, как крупный план.

Характерно, что следующая строка («Прах роют и в крови шипят») дает новую игру размеров кадра. Здесь два отчетливых кадра: «Прах роют и», «в крови шипят». По четыре слога на каждый: то есть как метражом (длиной), так и нагрузкой действия эти два кадра стоят между средним планом и совсем крупным предыдущей строки; если считать «разят» за кадр, имеющий нагрузкой о д н о действие, то «прах роют» и «в крови шипят» надо рассматривать как кадры, имеющие по крайней мере по два действия («прах роют», например — попадание ядра в землю и столб пыли, выбрасывающийся из земли; «в крови шипят» — лужа крови, брызги от попадающего в нее ядра, брызги опали, и в луже крови шипит ядро). «Меж ними прыгают» — средний план с тремя акцентированными движениями и отыгрышами их.

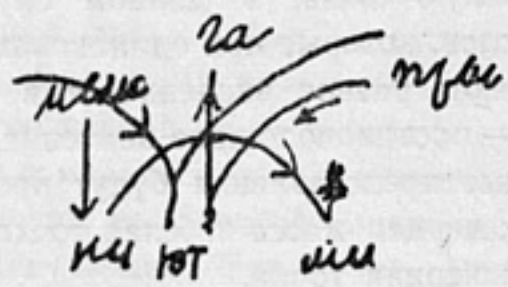


Рис. 1

Не следует думать, что количества действий в кадре отсчитываются количеством с л о в в фразе.

Они определяются ритмическим ощущением куска. И если мы захотим подыскать пластический эквивалент такой строке или фразе, то как раз ритмический момент сыграет здесь решающую роль.

Попробуем вслушаться в пластический рисунок звучания стихов и попробуем вывести из него траектории движений, которые они

---

* Глава из неоконченного большого исследования «Пушкин и кино». Рисунки и схемы С. Эйзенштейна.—Р е д.

подсказывают. Мне они рисуются так: «меж ними» — ударение не на первом слоге, стало быть, движение синкопично. «Ни» — как короткий удар. Безударное «ми» — как эхо. Первое — попадание, второе — отскок.

Движение в кадре рисуется мне так: кадр начинается не вместе с движением, а раньше. «Меж» — диктует неподвижный кадр, в который ударяет ядро. Не сразу со вступлением кадра, а синкопически.

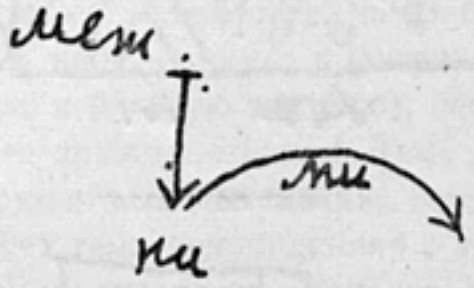
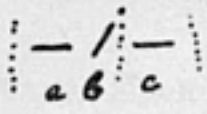


Рис. 2

«Прыгают» мне слышится в другом рисунке. Это не прямолинейный короткий влет сверху, это влет ядра по склоняющейся траектории. «Га» — короткий отскок вверх. «Ют» мне слышится как глухой удар, траекторией влетевший и траекторией вылетевший, то есть опять синкопой



где *а* и *с* — паузы, введенные волей режиссера внутрь слова.

(NB. Эти схемы отнюдь не суть схемы для читки стихов — это схемы для графически чувственного ви́дения действия внутри стиха. Оба эти ряда не могут совпадать. Основная отправная моторика переходит в читку или изображение своими несоизмеримыми графиками, объединяющимися через единый моторный образ, который лежит под обоими, но не прямо друг с другом:

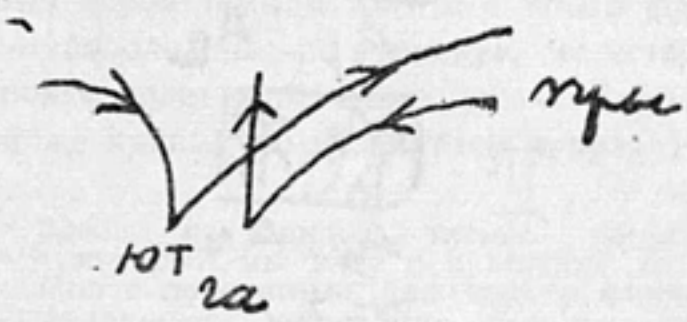


Рис. 3

Если мы теперь сложим обе схемы («меж ними» и «прыгают») вместе, то получим такую схему движения для данного среднего плана:

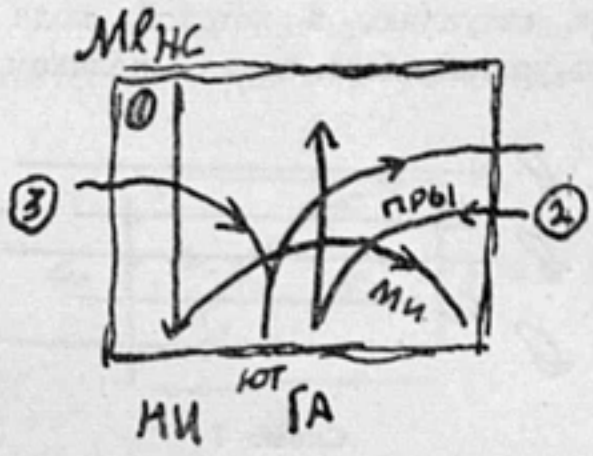


Рис. 4

Такова примерная дань ритму этой фразы. Теперь отдадим должное ее изобразительности. «Меж ними». Образ «между» легче всего дать через две фигуры, между которыми неминуем промежуток. Значит, видимо, надо поставить две фигуры на передний план кадра. Две фигуры при трех движениях ядер дают прекрасное сочетание «чет — нечет», решаемое к тому же по разным измерениям: чет решается статически (две фигуры), нечет — динамически (три акцента движения).

Рис. 5

Поставив две фигуры в кадр, как на рисунке, мы удовлетворим образу «между» только наполовину: только в условиях плоскости.

Чтобы образ «между» зазвучал во всей своей трехмерности, надо фигуры поставить еще в разных планах глубины с таким расчетом, чтобы плоскость кривых проходила бы между плоскостями каждой из фигур.

Мало того, и самую плоскость траектории ядер тоже надо разделить на три плоскости: по одной плоскости на каждое движение.

Таким образом, получим пять планов действия для данного среднего плана размера сцены.

Возникает вопрос, как их соразмещать? Первое, что, конечно, напрашивается, — это простое плетение: *а* — плоскости людей, *в* — плоскости траекторий [схема I].

Но будет ли это верно? Думаю, что нет, ибо это противоречит указаниям на ситуацию «меж ними прыгают», имея в виду, что я́дра прыгают между лю́дьми. На схеме имеем прямо противоположную картину:

люди между ядрами. Это тоже абсолютно возможная картина боя. Если бы мы имели ситуацию, в которой люди «шли сквозь ураган ядер», схема I целиком бы ей

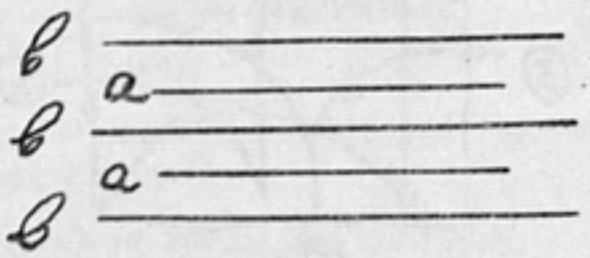


Схема I

пластически отвечала. Нам же задана обратная этому картина. И поэтому соразмещение должно быть другого типа, например, такое, как на схеме II. Оно отнюдь не обязательно должно быть именно таким. Вариантов может быть сколько угодно. Но все варианты в равной мере, как и этот, должны отвечать условию: ядра прыгают между

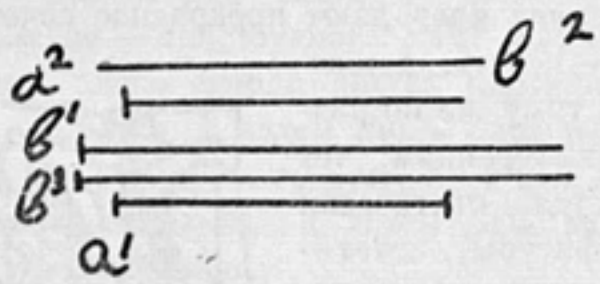
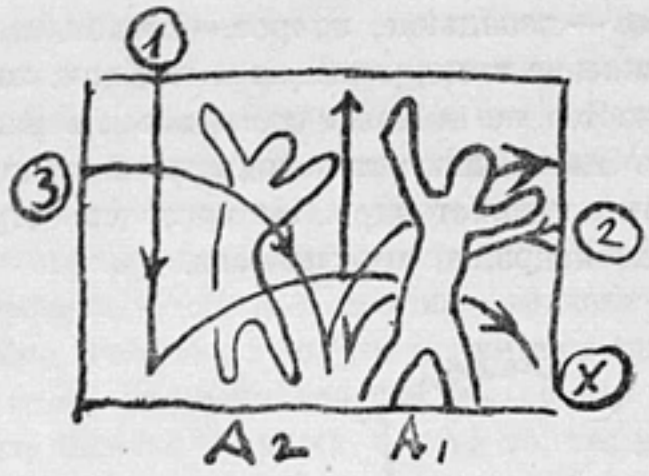


Схема II

людьми. Хотя в схеме условие соблюдается уже тем, что между a^1 и a^2 находятся две плоскости $в^1$ и $в^3$, но и положение $в^2$ за пределами a^1 и a^2 не противоречит делу, ибо там за $в^2$ будут расположены фигуры фона.

В грубой схеме, таким образом, композиция вырисуется так [рис. 6]. На этой схеме неприятно, что полет *2* не связывается с фигурой (фаза *II*). Напрашивается решение, повторяющее некоторыми чертами фазу *I* (общее требование ритма) и, кроме того, режущее фигуру пластически (требование образное): прочерчивание траектории ядра по фигуре — «зачеркивание» ее — отвечает образному ощущению того, что ядра вычеркивают людей из строя. Кроме того, это есть пластическое прочерчивание темы уничтожения ядром, которая в последующем крупном плане («разят») уже прорисуется фактическим действием.

Как же быть? Очень просто: ведь совершенно неестественно, чтобы фигуры стояли как вкопанные и только махали бы руками. Несомненно, что фигура A_1 шарахнется в сторону от места попадания ядра *X*. Ей совершенно естественно податься с переходом из фазы *I* в фазу *II* — из правого края кадра в левый. Максимальное пластическое подчеркивание, то есть максимальный ак-



или по фазам

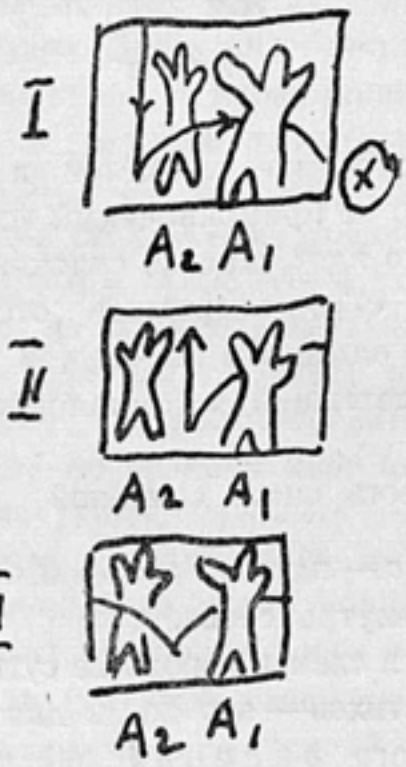


Рис. 6

цент на то, что фигура не перешла, а шарахнулась, даст, как и всегда в таких случаях, простейший прием «противодвижения» по

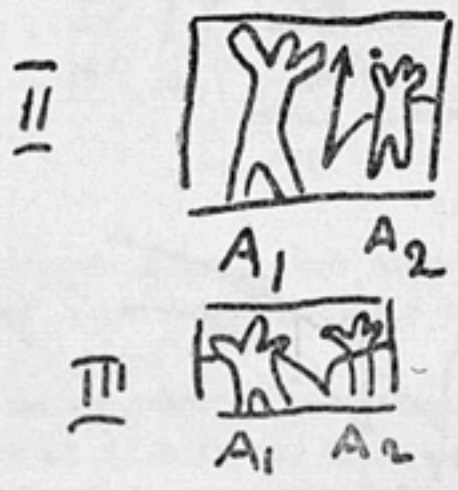


Рис. 7

другому плану глубины, то есть путем одновременной переброски фигуры A_2 из левого угла в правый. То есть фаза *II* в момент полета ядра *2* примет вид (рис. 7).

Для фазы *III* можно было бы снова вернуть их на прежние места. Но можно этого и не делать. При возвращении выиграло бы левое крыло траектории *3*, но была бы суетня. Оставляя же фигуры в фазе третьей, как они были в фазе второй, мы выигрываем в отношении... следующего монтажного куска («разят»). (Все же, что может служить пластической связью кадра с кадром, всегда есть ценнейший элемент внутри композиции кадра).

Действительно, следующий кадр есть попадание ядра, видимо, в фигуру A_1 (более крупную и близкую зрителю), после того как ядра ее трижды щадили. Теме попадания для резкого ее оттенения, естественно предшествует тема непопадания* с тем, чтобы попадание тем резче «попало» в точку, тем резче ударило.

С этой точки зрения фаза *III* второго типа удачнее: она дает ощущение непопадания острее, чем в фазе *III* первого типа (там она прочерчивала вторым крылом, то есть явственно, свой путь через фигуру A_1, то есть делала то, чего мы добивались для A_2 и для чего перекомпоновали целую фазу.

Здесь именно это бы и мешало. Предначертание попадания ядра было прорисовано для A_1 в фазе *I* (фаза *II* есть ритмический повтор той же темы в обратном рисунке на второй фигуре A_2). Фаза *III* (во втором варианте) рисует явное непопадание. Тем самым она делает прекрасное отказное построение («отойти, чтобы лучше прыгнуть») для попадания quand même**, попадания ядра, которое попадает уже в крупный план. Фаза *III*, кстати сказать, совершенно отчетливо прорисовывает и тот путь, по которому должно рисоваться попадание ядра в крупном плане.

Поскольку ход ядра *3* и удар ядра в крупном плане *4* оказываются прямо связанными игрой темы и вместе с этим и прямо противоположны по «знаку», естественно строить полет ядра для крупного плана по той же кривой, но в обратном направлении. Это дает нам прорисовку полета ядра в крупном плане (рис. 8).

Траектория *AB* — она одинакова по рисунку, направлена прямо противоположно и соответственно (вдвое) увеличена (по-

Рис. 8

скольку и план имеет увеличение размеров). Весь кадр крупного плана, таким образом, будет строиться согласно рис. 9. Кстати сказать, из всех возможных комбинаций этот кадр, пожалуй, наиболее пластически наглядный, а потому и выразительный для темы попадания (траектория идет по диагонали, то есть по самой длинной линии внутри кадра и наиболее примитивно выразительной по своей динамике).

Рис. 9

Можно уточнять и дальше. «Прах роют». Сейчас эта картина вырисовывается уже отчетливее. Она приходится на два акта излагаемой драмы: 1) отскок от тела, которое она поразила, и 2) зарывание себя в прах. Значит, нечто вроде (рис. 10). В нем верно то, что отскок дан пространственно в противоположном направлении к попаданию *ав* и *вс*. В *с* ядро зарывается в песок. И... и тут-то вопрос относительно «и» («прах роют и... в крови шипят»).

Рис. 10

В первом еще дроблении я отнес «и» к этому кадру. Думаю, что это правильно, ибо в этой задержке на «и» есть всегда как бы цезура задержания для подачи особо впечатляющей картинки, а именно такой для всего отрывка несомненно служит: «в крови шипят». Поэтому на «и» пришлось бы движение *cd* — выкатывание шара за кадр.

---

* Здесь мы видим прием, обратный тому, который мы видели в эпизоде из боя Руслана с печенегами. Там ввод к финалу — раздавленному копытами, делался через две детали смерти (булавой и стрелой), чтобы потом обрушиться копытами. «Ложный ход» давался выше (лошадь без седока). Здесь для резкости удара — ложный ход — отказ — непосредственно рядом.

** Quand même — (франц.) — несмотря ни на что. — Ред.

Таким образом, при двухфазном движении в этом кадре действие в точке *c* есть как бы опять междутактовый волчок, перебрасывающий шар из направления *вс* в *cd*.

Если обыграть «и», то есть снабдить его задержкой, прежде чем обрушить на зрителя последнюю картинку, то сделать это здесь очень легко: «доиграть» ядро за кадром. Оно невидимо. Значит, естественно «доиграть» его в звуке. Закономерно это? Вполне, ибо сейчас действие ядра из всех пластических перипетий взовьется в следующее измерение — в звук — оно зашипит. Сейчас оно будет **и** видимо **и** слышимо. А только что оно было видимо, но неслышимо. Переходным звеном будет слышимость при невидимости.

Чем же будет этот звук?

Звук этот будет попаданием ядра в лужу крови: невидимо для зрителя, но слышимо по всплеску крови. То есть ядро скатывается из точки *c* по линии *cd* за кадр (это соответствует «и»). За кадром слышен всплеск (это соответствует паузе после «и»). Открывается новый кадр. Затухание звука всплеска откроется в пластических «кругах по воде» — колебаниях поверхности крови с острым звуком шипения раскаленного ядра, наполовину торчащего из лужи крови.

NB о задержке на «и». Задержки на «и», «а» или «у», паузы на них — характерный шаблон и трафарет «провинциальных» декламаторов. Попадает ли наш пример в подобный же разряд (хотя он и касается не столько декламации, сколько пластической разработки)? Думаю, что никак. И потому, что наше «и» никак не попадает в условие скандировки, что как раз было бы характерно для «провинциализма» декламации: перлами подобного рода могут служить такие читки (мне приходилось их самому слышать):

1. «Не живой он был, а умирающий».

или

2. «Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы...»

Нелепость получается здесь оттого, что скандировка (формальный механический момент) подсказывает ударение и разрыв, и этот механический момент внезапно одевается уборами психологического якобы смысла.

В нашем случае как раз наоборот. По строю текста цезура попадает перед «и», а не после, как мы ее ставим в нашей пластической читке текста.

Бесцезурное «и» решалось бы так: шар начал катиться в предпоследнем кадре («прах роют») и вкатывался бы в последний кадр («в крови шипят...»). Цезура перед «и» рисовалась бы так: шар попал в *c* и вертится в нем. Следующий кадр — лужа, и в нее вкатывается из-за кадра шар.

Конечно, каждое из этих решений имеет свое право на существование. И здесь роль играет уже не столько пушкинский строй, сколько интонирование читкой.

Наше интонирование, я думаю, является наименее автоматическим и механическим, как, впрочем, подтверждает и пластический ее эквивалент, конечно, наиболее рельефный, пластически выражающий и впечатляющий.

(Кстати, заметим себе и то, что монтажный разрез в фразе может питаться иногда и цезурой; при этом не всегда цезурой строя текста, а часто цезурой читки, то есть цезурой, отвечающей интерпретации чтеца, интерпретации «надстроечной» к поэту, как «надстроечен» мизанкадр в отношении мизансцены.)

[. . . . .]

Однако, если мы вслушаемся еще обстоятельнее в звучание стиха, у нас непременно явится потребность не обойти и основную цезуру самого текста, будет потребность и ее отразить пластически.

Есть ли, с другой стороны, и в том, что мы сделали, потребность аналогичного элемента в самой игре?

Думаю, что да. Игра ядер у нас пластически не плохо пересечена игрой персонажей. Не плохо было бы ее переплести и драматически с этой игрой. Есть ли к этому основание и материал? Конечно, есть и притом материал, непосредственно, как говорится, напрашивающийся: падение не только шаров, но и падение тела. В цезуре после «прах роют» и перед «и» так и просится беззвучное падение, прочерчивающее встречным направлением линию отскока ядра от груди. Падение тела вслед отскочившему от него ядру — вот то безударное, междударное движение, которое цезурой здесь и напрашивается (рис. 11).

Это падение дает и физически необходимый толчок, от которого покатится шар-

Телу надлежит упасть за бугорок, на котором остановился шар. От толчка падения покатится шар. И совсем точно: чуть привскочит и покатится за кадр. И дальше пойдет все так, как разработано выше; на время паузы и всплеска в кадре останутся ноги фигуры, которая сама за холмом.

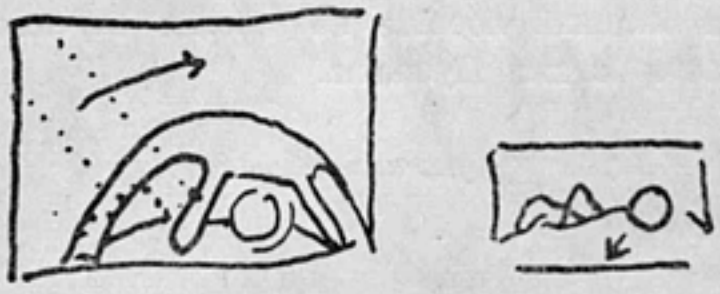


Рис. 11

Вообще же эти два куска (вся эта строка) играют роль своеобразной цезуры внутри самого отрывка боя. «В крови шипят» — это как бы внезапно бросающийся в глаза крупный план — неподвижный в своей видимости и тем более страшный своим шипящим звуком. Шум и лязг перед этим, «бой барабанный, клики, скрежет» — после него. И между ними эта внезапно врезающаяся в сознание деталь слабого звука крупным планом, перекрывающая все поле битвы так, как иногда шепот над самым ухом отбрасывает вдаль целое море хаотических звуков.

По своему местоположению как раз эти строчки попадают в область золотого сечения отрывка. В самом же отрывке еще замечательна в своей композиции перекличка двух мест, разобщенных четырьмя строчками.

Это

В огне, под градом раскаленным,
Стеной живою отраженным,
Над падшим строем свежий строй
Штыки смыкает...

И известная нам:

Бросая груды тел на груду,
Шары чугунные повсюду...

Такова же перекличка и начала пассажа: «градом раскаленным» и «в крови шипят». Полет ядер в небе (градом) до прихода их на землю как бы пластически замыкает весь пассаж. (Мы для отчетливости рисунка взяли пеших солдат. Конные — ничего бы не изменили.)

Мы несколько увлеклись деталями пластической разработки самого примера. Это всегда увлекательно, когда имеешь дело с Пушкиным. Но не следует забывать о тех двух положениях, о которых мы хотели сказать с самого начала.

Одно из них — это замечательное умение Пушкина не только рядом давать изображение и звук

Швед, русский — рубит, колет, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет...

в замечательном ритмическом совпадении, которое заменяет непосредственную симультанность изображения и звука, как мы его имеем в пленке и фонограмме на кино. Но и второе — еще более замечательное умение Пушкина переходить из изображения в звук и из звука в изображение. То есть вводить тему одними средствами, разрабатывать ее средствами другого измерения и, когда нужно, разработку венчать новым сдвигом из измерения в измерение — из изображения в звук. Причем, в наилучших случаях бросок переходит из изображения в звук только тогда, когда изображением сказано и показано все, что можно, и действительно остается только перебрасываться в звук.

Таков именно путь и естественного возникновения голоса из действия игры и переживания.

[. . . . .]

Именно так чугунные шары «Полтавы», отыграв всё пластически возможное, на последней ноте игры вступают звуком — шипят. И именно так же вводится кульминационная часть боя и неповторимое описание Петра:

Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр...

Постепенность «подачи» Петра замечательна. Сперва — это голос. Затем — это толпа, среди которой уже Петр, но Петр еще незримый (как ядра в первой сцене с чугунными шарами). И только потом раскрывается Петр как таковой, или, вернее, «весь, как божия гроза».

При этом и подача сделана тем же приемом: текст, содержание слов дано в конце. Сперва дается, что он вдохновенный (свыше) и звучный. Пластический показ строит-

ся не так: «Петр выходит, толпой любимцев окруженный». Звуковой показ строится не так: «За дело, с богом!» — раздался звучный глас Петра».

Но в обоих случаях наоборот: сперва дается понять, что есть движение, и лишь потом уже раскрывается, кто именно движется.

Сперва дается «вдохновенность» (наибольшая степень неконкретности), затем «звучность» (уже более конкретное), затем «глас» (установление, что звук этот — вообще голос). Только затем, что это голос Петра (конкретная локализация); содержание слов вовсе в конце.

Это, конечно, не «требование ритма», а здесь дело значительно глубже. Ритмически можно было бы расставить слова и в этой последовательности. Но дело здесь совсем не в ритме. И я думаю, что эта манера подачи явлений вообще во многих случаях характерна для Пушкина.

(На этом рукопись обрывается)

А. КУЗНЕЦОВ

АГРОКИНОПРОПАГАНДА НА УКРАИНЕ

В исторических решениях сентябрьского, февральско-мартовского, а также январского Пленумов ЦК КПСС изложена всесторонняя конкретная программа подъема всех отраслей сельского хозяйства, дальнейшего организационно-хозяйственного укрепления колхозов.

Сентябрьский Пленум ЦК КПСС поставил перед киноработниками почетную задачу создания большого количества агрозоотехнических фильмов и обеспечения широкого показа их труженикам села.

Как широко можно использовать кино в агрозоотехнической пропаганде, показывает практика многих районов Советской Украины. Научно-популярные, учебные и документальные фильмы стали здесь своеобразным университетом, подлинной школой передовых методов социалистического земледелия.

В 1953 году сельскохозяйственные фильмы на Украине просмотрело четыре миллиона колхозников, а в 1954 году — пятнадцать миллионов.

Много внимания этому важному делу уделяют органы культуры и сельского хозяйства Хмельницкой области. Отдел кинофикации совместно с областным управлением сельского хозяйства ежемесячно составляют репертуарный план демонстрации агрозоотехнических фильмов и киножурналов в районах и МТС.

Планы составляются с учетом экономического профиля района и в соответствии с прохождением учебной программы на трехлетних агрозоотехнических курсах. Работники областных управлений сельского хозяйства и культуры систематически контролируют выполнение репертуарных планов, соблюдение графиков показа научных, учебных кинофильмов, добиваются регулярной их демонстрации в каждом колхозе и МТС. Все колхозы, совхозы и МТС области еще с осени прошлого года заключили типовые договоры с районными отделами культуры на демонстрацию сельскохозяйственных фильмов не менее трех-четырех раз в месяц.

Заслуживает внимания опыт работы Белоцерковского района, Киевской области. Созванное райкомом партии совещание партийного и советского актива обсудило вопрос об использовании сельскохозяйственных фильмов в целях агрозоопропаганды. По этому же вопросу было проведено совещание руководителей колхозов и МТС, агрономов и зоотехников района. Секретари райкома партии по зонам МТС принимают непосредственное участие в составлении репертуарных планов для каждого колхоза в отдельности. Райком направляет первичным партийным организациям письма о проведении массовой работы вокруг того или иного фильма. Такое внимание со стороны райкома партии к агрокинопропаганде повышает ответственность первичных партийных организаций, руководителей и специалистов колхозов и МТС, работников отдела культуры за продвижение сельскохозяйственных фильмов в широкие массы колхозников и механизаторов. Много и кропотливо трудится в этом направлении районный отдел культуры, умело пропагандируя сельскохозяйственные фильмы. Совмест-

но со специалистами сельского хозяйства он составляет аннотированный список имеющихся в прокате научно-популярных, учебных и документальных фильмов на агрозоотехнические темы. Правление артели, познакомившись со списком и исходя из производственного профиля и хозяйственных задач, стоящих перед колхозом, направляет в райотдел культуры заявку на демонстрирование агрозоотехнических кинофильмов на год. Благодаря работе, проведенной районным отделом культуры под руководством райкома партии, уже в декабре 1954 года все двадцать три колхоза и две МТС Белоцерковского района заключили типовые договоры на демонстрацию сельскохозяйственных фильмов в 1955 году.

Всем киномеханикам передвижек отдел культуры вручает репертуарный план и график демонстрации агрофильмов в обслуживаемых ими колхозах. Это дает возможность киномеханикам своевременно информировать население о предстоящих сеансах, организовать рекламу фильмов. Хорошо работают здесь киномеханики Косолапов, Месяц, Кузнецов, Санин и другие. Они опираются на киноорганизаторов, выделенных в каждом селе, и на помощь комсомола. За несколько дней до показа киномеханики через свой актив распространяют печатные рекламные материалы, полученные в кинопрокате. В каждом селе, обслуживаемом этими киномеханиками, в клубах, около контор колхозов и в других местах установлены красочно оформленные большие щиты с рекламными материалами или объявлениями о предстоящих просмотрах.

Часто киномеханики привозят списки рекомендованной литературы по теме, которой посвящен фильм. Эти списки вывешиваются в клубах перед киносеансом. Иногда киномеханики сообща с заведующими клубами и сельскими библиотеками организуют книжные выставки. Так, во время демонстрации «Рассказа о зеленых квадратах» почти во всех сельских клубах были организованы выставки соответствующей литературы.

Представляет интерес деятельность киноорганизаторов коммунистов Артеменко села Фурса и Федоренко села Матюши. Они добросовестно распространяют рекламный материал, часто выступают в клубе перед собраниями и совещаниями колхозников с информацией о намеченных показах. Для информации широко используются местные радиоузлы, стенные и световые газеты. Киноорганизаторы проводят также коллективные громкие читки либретто и обсуждения просмотренных фильмов.

Районный отдел культуры отпечатал большим тиражом и отправил в села пригласительные билеты. Их заполняют в правления артели и распространяют с помощью киноорганизаторов и культактивистов среди колхозников и механизаторов села.

Продуманная организация проката, широкая реклама, именные приглашения и т. п.— все это привело к тому, что просмотры научно-популярных, учебных и документальных фильмов на сельскохозяйственные темы стали в Белоцерковском районе массовыми, помогая труженикам села повышать их агрозоотехнические знания и претворять в жизнь решения Пленумов ЦК КПСС.

Гельмязовский районный отдел культуры Черкасской области через киномехаников, заведующих клубами, киноорганизаторов собирает у передовиков и специалистов сельского хозяйства предварительные заявки и пожелания, какие агрофильмы они хотели бы посмотреть. План и график показа фильмов обсуждается с представителями артелей, директорами и специалистами МТС, руководителями трехгодичных курсов подготовки массовых колхозных кадров. В районе налажен регулярный показ научно-популярных фильмов, практикуются специальные сеансы для отдельных групп колхозников, механизаторов и специалистов. Так, кинокартины «Техника разведения сельскохозяйственных животных», «Летнее лагерное содержание молочного скота», «Мастера высоких удоев молока» были показаны животноводам района в сопровождении лекций специалистов; картины «Комплексная механизация зерновых культур», «Механизация сельского хозяйства», «Механизация прудов и водоемов» демонстрировались специально для механизаторов обеих МТС района, а фильм «Школа председателей колхозов»—для руководителей артелей.

Картины для массового показа здесь также подбираются с учетом конкретных задач, стоящих перед колхозниками и механизаторами в определенный период сельскохозяйственных работ. Так, накануне весеннего сева были показаны следующие фильмы: «Удобрения», «Местные удобрения», «Хорошие семена — успех высокого уро-

жая», «Механизация сева зерновых культур», «Опыт работы тракторной бригады Гиталова», «Рассказ о зеленых квадратах» и «Ранние овощи».

Кинообслуживание отдельных групп колхозников и механизаторов широко применяется в Симферопольском районе, Крымской области. Так, в Гвардейском доме культуры доярки всех пяти колхозов, обслуживаемых Ивановской МТС, прослушали доклад старшего зоотехника МТС Пичугиной о задачах животноводов и познакомились с кинокартинами «Живой пример» (об опыте животноводов передового совхоза «Караваево») и «Мастер высоких удоев молока». Специальные просмотры состоялись также в этом районе для свинарок, для овощеводов, для механизаторов.

В Новоград-Волынском районе Житомирской области организуют просмотры отдельно для колхозников полеводческих бригад, работников животноводческих ферм, механизаторов, специалистов и партийного актива. Как правило, здесь каждая кинокартина сопровождается чтением лекции.

В Смелянском районе, Черкасской области силами специалистов МТС для каждого колхоза составляются специальные планы чтения лекций перед показом агрофильмов. Для повышения методического и научного уровня этих лекций в районе было созвано специальное совещание лекторов.

Небезинтересно отметить положительный опыт Новоград-Волынского района в деле привлечения передовиков сельского хозяйства к чтению лекций перед агрозоотехническими фильмами.

Заслуживают подражания примеры многих районов, в которых для каждого села установлены определенные дни для показа сельскохозяйственных фильмов, что, несомненно, улучшает обслуживание населения.

В Кировоградской области график кинообслуживания районов составлен так, что фильм передвигается по кольцу и возвращается в кинопрокат для контрольной проверки только после того, как продемонстрируется на всех киноустановках данного куста. Кольцевая система имеет ряд преимуществ: намного сокращаются холостые перевозки, уменьшаются расходы по транспортировке, облегчается предварительное (за неделю вперед) рекламирование фильмов.

Большую помощь оказывает советская кинематография слушателям курсов подготовки массовых колхозных кадров. Во многих колхозах лекции на трехгодичных агрозоотехнических курсах сопровождаются показом научно-популярных, учебных и документальных фильмов.

Весьма эффективно используют, например, сельскохозяйственные фильмы для учебных целей в колхозе имени Фрунзе, Гоголевского района, Полтавской области. Еще задолго до занятий преподаватели курсов совместно с районным отделом культуры составили план показа кинокартин слушателям. Фильмы подбирались в строгом соответствии с учебными программами. Так, программа подготовки мастера сельского хозяйства второго разряда по зерновым и зерно-бобовым культурам по второму году обучения предусматривает девять тем и почти к каждой из них был подобран соответствующий кинофильм. Тема «Озимые зерновые культуры» рассчитана на восемь теоретических занятий. При прохождении этой темы слушателям были показаны сельскохозяйственные фильмы: «Паровая обработка почвы», «Удобрения», «Хорошие семена — залог высокого урожая». Кинокартинами были также иллюстрированы и другие темы программы курсов.

О большой роли, которую играют научно-популярные, учебные и документальные фильмы в агрозоотехнической учебе колхозников, свидетельствует хотя бы такой факт: за первые два месяца учебного 1954/55 года в колхозах Винницкого района было проведено свыше восьмидесяти сеансов сельскохозяйственных фильмов специально для слушателей трехгодичных агрозоотехнических курсов. Таких примеров немало.

С каждым днем все больше растет количество зрителей агрофильмов. Труженики села теперь глубоко осознали и на практике убедились, что такие кинокартины приносят большую пользу.

Цветной кинофильм «Рассказ о зеленых квадратах», к примеру, оказал неоценимую помощь колхозникам и механизаторам в овладении методами квадратно-гнездового посева и посадки картофеля, овощей и других сельскохозяйственных культур. В села Советской Украины было отправлено четыреста шестьдесят копий этого фильма (на широкой и узкой пленке), в том числе сто сорок пять копий, дублированных на украинском языке. Фильм был доведен буквально до каждого колхоза, совхоза, МТС и пользо-

вался огромной популярностью среди сельских зрителей.

Агроном передового на Украине ордена Ленина Летавского колхоза, Чемеровецкого района, Хмельницкой области П. Карый так отозвался об этом фильме: «С большим интересом по нескольку раз смотрели кинокартину «Рассказ о зеленых квадратах». По сути, колхозники, механизаторы и мы, специалисты, впервые увидели наглядно самый передовой способ посева и механизированной обработки пропашных культур. Весной 1954 года впервые в колхозе был произведен посев и посадка кукурузы, подсолнечника, картофеля квадратно-гнездовым способом с последующей механизированной обработкой. Успешному осуществлению на практике передового способа выращивания пропашных культур мы во многом обязаны замечательному фильму «Рассказ о зеленых квадратах». Знатный тракторист страны Герой Социалистического Труда Гиталов назвал кинокартину «Рассказ о зеленых квадратах» чудесным учителем.

Большой популярностью пользовался кинофильм «Ранние овощи», который доходчиво пропагандирует преимущества выращивания рассады в торфоперегнойных горшочках. Знатная звеньевая колхоза имени Жданова, Барышевского района, Киевской области Хобта на районном слете передовиков сельского хозяйства рассказала о том, как этот кинофильм помог ее звену значительно повысить урожай овощей: «Должна признаться, что у нас в колхозе давно шел разговор о выращивании рассады овощей в торфяных горшочках, однако практического применения это не нашло, какое-то недоверие было у нас к этому делу. После того как в клубе просмотрели кинокартину «Ранние овощи», у колхозников сразу переменилось сложившееся мнение. Я лично со своим звеном после просмотра кинофильма взяла повышенные социалистические обязательства по выращиванию ранних овощей. Проводя строго последовательно в производственную практику все увиденное на экране, звено с честью выполнило социалистическое обязательство, собрав почти вдвое бóльшие урожаи овощей, чем до применения торфоперегнойных горшочков и других агроприемов, показанных в картине «Ранние овощи».

Звеньевая колхоза имени Сталина, Ружичнянского района, Хмельницкой области Герой Социалистического Труда Ульяна Гула заявила, что, применяя на практике способы удобрения почвы, показанные в кинофильме «Удобрение», звено, несмотря на неблагоприятные погодные условия, собрало в 1954 году еще бóльший урожай сахарной свеклы, чем в прошлые годы.

Фактов заимствования из агрокинофильмов передового опыта новаторов социалистического земледелия очень много. Но и приведенные нами примеры достаточно убедительно свидетельствуют о том, какое важное место занимают научно-полулярные, учебные и документальные фильмы в агрозоотехнической пропаганде и каким они являются действенным средством в деле вооружения тружеников села сельскохозяйственными знаниями. Агрозоотехническая кинопропаганда в значительной мере активизирует производственную деятельность колхозников, механизаторов, работников совхозов, способствует повышению производительности их труда, выполнению и перевыполнению социалистических обязательств.

К сожалению, еще не всюду на Украине оценили значение и роль кино в деле повышения сельскохозяйственных знаний колхозников. Это можно сказать о многих местных органах культуры и сельского хозяйства, о руководителях артелей и МТС Станиславской, Полтавской, Тарнопольской, Сумской и Житомирской областей. Здесь еще немало колхозов и МТС, которые до сего времени не заключили договоров с районными отделами культуры на демонстрацию учебных и научно-популярных фильмов.

Многие органы сельского хозяйства самоустранились от этого важного дела, полагаясь на районные отделы культуры. Есть также работники кинофикации, которые считают демонстрацию агрофильмов второстепенным делом и рассматривают эту почетную работу как «принудительную нагрузку».

ЦК КПСС обязал широко продвигать учебные, научно-популярные и документальные фильмы в деревню. Необходимо совместными усилиями работников сельского хозяйства и культуры наладить регулярный и высококачественный показ агрофильмов колхозникам и механизаторам.

А. ГУРВИЧ

ЗНАМЕНИЕ ВРЕМЕНИ

(МЫСЛИ О ФИНАЛАХ ИТАЛЬЯНСКИХ ФИЛЬМОВ)

1

Вскоре после конца войны и краха фашизма передовые художники итальянской кинематографии заявили о себе во весь голос. Всего лишь за несколько последних лет они создали целый ряд крупных социальных полотен, которые совместно образуют широчайшую панораму жизни итальянского народа.

Мужество — вот первое слово, которое рождает у нас это искусство. То единственно гуманное, революционное мужество, которое может быть выковано только в пламенной любви к своему народу.

В каждом истинно художественном произведении кроме отражения объективной действительности заключен портрет его создателя. Вы как бы видите выражение глаз художника, в котором ясно читаете его отношение к воссозданной им жизни. Поэт говорит нам: вот такова жизнь, посмотрите на нее моими глазами. И действительно заставляет нас подняться на высоту своего художнического миросозерцания.

Итальянские новаторы киноискусства открыли миру подлинную Италию, как люди глубоко страдающие, но сильные и борющиеся. Их суровое, правдивое слово так относится к насквозь лживому буржуазному искусству, к тошнотворно-слащавой «итальянщине», ко всем видам предательского подмалевывания жизни, как, к примеру, творчество Назыма Хикмета—к фальсификаторам и лакировщикам турецкой жизни типа Пьера Лоти. Вспомните гневное проклятие поэта этой «тифозной вши» от литературы, бродяге и спекулянту, нажившемуся на миллионных тиражах своей пошлейшей экзотики:

Хан, караван,
Лепечущий фонтан,
Султанша, пляшущая меж ножей,
Магараджа и падишах,
Тысячелетний шах,
На минаретах бледный серп луны,
Красавицы в прическах рыжей хны,
Склоненные над пестрыми коврами,
Плач муэдзина,
Сладкий яд дурмана...
Но ни вчера,
Ни завтра —
Никогда
Такого не было
И не будет Востока.
Восток — насилье, голод и нужда.
Восток оболган нагло и жестоко.
Восток — базар,
Где дохнет с голодухи голый раб.
Восток — товар,
На родине не виданный ни разу.

Как и певец многострадальной народной Турции, обошедший родину вдоль и поперек по горам и ущельям, поэты итальянской кинематографии исколесили свою землю и запечатлели многострадальную народную Италию.

Какая жестокая жизнь отразилась на честном, правдивом экране! Это правда, которая ужасает глаз своей резкой прямотой и от которой нельзя оторваться ни на минуту, потому что сама она ни на минуту не изменяет себе. Одна за другой проходят перед нами трагические картины, разнообразные по виду, но связанные глубокими социальными корнями: от террора бандитских шаек, руководимых местным феодалом из его роскошного замка, безнаказанно попирающих всякую законность («Под небом Сицилии») от остервенелой кулацкой травли бедняка с грубейшим произволом, с изнасилованием его сестры, с полицейской облавой на холме, сжимающей вокруг затравленного кольцо («Нет мира под оливами») — от этих кровавых оргий дикарей, бесчинствующих в горах, до «похитителей велосипедов» и гибели безработных девушек в цивилизованном Риме, где рубль делает свое убийственное дело и в 11 часов и в любой другой час дня и ночи не хуже, чем вооруженные банды «Маффии» своими свирепыми налетами.

Где же хотя бы отдельные следы приторнонежной акварели, которая вслед за буржуазным чтивом изображала нам на табачных и конфетных коробках томную Италию с фиестой под небом Сицилии, с миром под оливами, с карнавалами и ночной серенадой на венецианских гондолах, со всеми штампами итальянского dolce far niente? Где эти безоблачные розово-голубые горизонты с потухшим Везувием? Их нет и в помине.

Камни в горах. Камни в городах. И всюду человек каменной рукой схвачен за горло.

Объятые гневом художники-патриоты как будто не хотят видеть даже действительные дары благодатного южного солнца и родной земли. Они недоступны народу. Это «товар, на родине не виданный ни разу». Перед нами Италия, где бьются в тисках нужды и безработный и труженик.

Но не сама по себе эта правда привлекает лучших представителей народного итальянского киноискусства. Она потому именно так остра, так обнажена и порой с трудом сдерживает себя у грани натурализма, что ее рассказывают живые люди, жаждущие исхода из этой непосильной для человека жизни, думающие о ней, о ее завтрашнем дне.

Можно было бы много говорить о художественной силе правды в искусстве: каждый из виденных нами итальянских фильмов стóит такого разговора, хотя они и находятся на разном уровне реалистической зрелости. Но здесь мы хотим поделиться своими мыслями и впечатлениями, вызванными финалами некоторых из этих картин.

Конец истинно художественного произведения никогда не бывает концом в буквальном смысле этого слова. Окончательная, мертвая точка может завершить только искусственный, умозрительный сюжет, лишенный подспудных жизненных сил. Последняя же сцена в живой поэзии не есть конец рассказанной истории. Или точнее: она является концом пройденного и началом нового, предстоящего. Началом следующего тома, следующей серии, следующего этапа никогда не останавливающейся жизни.

Мысль, управляющая рукой художника, сознание или ощущение преследуемой им цели определяют каждое его движение от первого до последнего. Эта мысль есть душа произведения. Она есть нечто большее, чем только то, что сказано самим сюжетом, так как во все стороны выходит за его рамки. Она есть то, что больше всего волнует самого поэта в отраженной им жизни, то, что Белинский считал самым ценным в художественном произведении и называл «сюжетом этого сюжета». Нам кажется, что проникновение художника вглубь и в даль своей повести, где открывается сюжет этого сюжета, особенно заметно сказывается в решении финала, когда, с одной стороны, правда жизни сама подсказывает его, а с другой — поэт не может освободиться от вопроса: что же из всего этого следует?

Известно, что ответить на этот вопрос в подневольном, подцензурном искусстве, особенно тому, для кого ответ ясен, гораздо труднее, чем даже показать процессы классовой борьбы с такой прямотой, резкостью, чувственной наглядностью и с такой симпатией к порабощенным массам, какие мы увидели в итальянских фильмах. Кроме того, этот ответ тоже должен быть дан не в отвлеченных суждениях, а в действиях, не противоречащих ни ходу истории, ни уровню сознания героев и вообще возможных в данных обстоятельствах.

К чести прогрессивной итальянской кинематографии надо сказать, что ее создатели, до конца оставаясь верными языку художественных образов, достаточно широко и остро ставят главные вопросы жизни своего народа. Кто виноват? Что делать?— эти так хорошо знакомые нам по нашей родной революционно-демократической литературе гражданские мотивы непрестанно звучат в новом итальянском искусстве и являются предметом главных дум и исканий его художников.

2

Кто виноват в том, что произошло в старом доме одной из римских улиц, где множество девушек оказалось жертвами страшной катастрофы? Кто виноват в том, что до отказа перегруженная безработными машинистками лестничная клетка рухнула и изуродовала, погребла под своими камнями несчастных? Этим вопросом в фильме «Рим в 11 часов» задаются, конечно, и представители власти.

Поиски конкретных виновников зла безрезультатны. Их нельзя назвать по имени

«Рим в 11 часов»

и фамилии. За это ручается мудрое римское право и комиссар полиции — этот беспристрастный блюститель пристрастных законов. Ни домовладелец, давно не ремонтировавший дома, ни архитектор, строивший его, ни хозяин конторы, в которую хлынули сотни машинисток экзаменоваться на одно вакантное место, ни девушка, ворвавшаяся в контору без очереди и создавшая тем самым панику на лестнице, — никто из них не виноват в отдельности и не может отвечать за случайное бедствие. Здесь действовала не злая воля отдельных лиц, а несчастное, «роковое» стечение обстоятельств. И, следовательно, для официальных блюстителей законного порядка здесь все в норме. Им нечего сказать и нечего делать.

Художники, создавшие этот замечательный фильм, — Джузеппе Де Сантис, Чезаре Дзаваттини с товарищами — по-своему ставят перед собой и зрителем вопрос: кто виноват? Интересно, что и они отказываются назвать виновника по имени и фамилии. Казалось бы, можно было без зазрения совести ткнуть пальцем в домовладельца и казнить скрягу. Но это приравняло бы фильм к той мелкой изобличительной буржуазной литературе, которая, воюя с пороками и преступностью, как с индивидуальными человеческими свойствами, ратует за честного торгаша, безукоризненного чиновника, гуманного кулака, помещика, банкира или фабриканта, объективного судью и т. д. и тем самым делает все, что только может, для утверждения капиталистического строя.

Оставаясь идеологически и психологически в рамках этого строя, полицейский комиссар по-своему вполне прав. Но прогрессивные художники со всей силой поэтического таланта говорят нам: да, никто из этих, быть может, субъективно порядочных людей лично не виноват. Виноват строй. Весь уродливый, эксплуататорский капиталистический строй в целом. Точке зрения буржуазного правосудия противопоставляется взгляд, где не только это правосудие, но и вся его социально-экономическая основа оказывается на скамье подсудимых.

В этой разнице отношений к одному и тому же явлению, в этом глубоком проникновении в смысл «криминального» сюжета фильма и заключается сюжет его сюжета.

Трагическое событие, имевшее место в действительности, послужило авторам «Рима в 11 часов» основой для фильма, далеко выходящего содержанием своим за пределы видимых кадров. Композиционно крепко привязав себя к данному случаю, они в нем самом открыли все неслучайное и общезначимое для жизни общества. Как и в «Похитителях велосипедов», здесь из частного происшествия поднялась, выросла и трагически прозвучала общенародная тема безработицы.

Драгоценным этот взгляд вглубь и вширь, за границы стройного, замкнутого в себе сюжета делает то, что он выражен средствами искусства, без всякой риторики, скромной, но неотразимой силой правдивого художественного образа. Не останавливаемся на проникновенной, почти чеховской чуткости к детали в показе жизни десятка молодых женщин, объединенных общей судьбой, при удивительно тонкой обрисовке

всех отличий их индивидуальных черт, семейного и личного быта. Наше внимание и здесь привлекает к себе конец фильма.

После того как все уже осталось позади — и страшная лестничная катастрофа, и спасение пострадавших пожарными командами, и больница, в которой происходят трогательные сцены свиданий девушек с родными и возлюбленными, и изгнание искалеченных с больничных коек, где помощь пострадавшим может быть оказана только за деньги, отсутствие которых и сделало их жертвами катастрофы, и возвращение девушек по своим углам, — словом, после того как фильм как будто полностью исчерпал свой сюжет, мы видим, как одна из знакомых нам девушек, Джанна, снова появляется у рокового дома и снова занимает очередь у его изгороди. Ведь машинистка так-таки и не была нанята. Фильм кончается тем, с чего начался. Словно ничего не произошло. Словно не было никакой трагедии, и именно в этом глубже всего сказывается трагический смысл картины. Не удивительно, что зритель, не умея скрыть своего потрясения, встречает этот кадр единодушным горьким вздохом. Унылый, обыденный, он леденит душу, ужасает больше, чем все кошмары минувшего дня.

Можно было бы закончить рассказ о несчастном случае, не выходя за рамки того, что непосредственно с ним связано. Можно было извлечь из сюжета десятки других «финалов», каждый из которых не грешил бы против логической, бытовой и психологической правды. Но любой из них, как нам кажется, был бы концовкой, а не финалом. Правда частная, эмпирическая не поднялась бы до большой правды целого. Как сильный поэт глаголом жжет сердца людей, умея выбрать из множества слов единственное и незаменимое, так здесь авторы фильма нашли для финала то единственное решение темы, которое во сто крат умножает силу эмоционального воздействия фильма. Именно в этот момент все происшедшее озаряется светом глубокой идеи. Кто виноват не в несчастном случае, а в том, что девушка, пережившая смертельные ужасы, чудом уцелевшая, видевшая рядом с собой под каменными глыбами заживо похороненных, как в самый обычный день уныло идет на поиски куска хлеба, да еще именно туда, где перед ней только вчера разверзся ад. Кто виноват в том, что мысль о куске хлеба не может ни на минуту уступить место в сознаниии миллионов людей никакой другой и оказывается сильнее самых глубоких, самых свежих физических и психических травм?

Ответ ясен. Авторы не обманываются мелкобуржуазными иллюзиями, не взывают к совести и справедливости современных хозяев жизни, не ищут решения вопроса в сфере отвлеченной нравственности. Они говорят нам: неумолимо жестока жизнь под небом капиталистического мира. Никакие вопиющие факты не могут изменить в классовом обществе его общий, непреложный ход вещей. В рамках этого уклада жизни нет перспектив, и все надежды обездоленных тщетны.

Дальше этого ответа на вопрос: кто виноват?— авторы не идут. Делайте выводы сами. Они, конечно, напрашиваются, но надо сказать, что скорбь, рождаемая фильмом, действует сильнее, чем его логическая концепция.

Глубокое сочувствие, печаль и невольная слеза не переходят у зрителя в чувство активного, действенного, революционного протеста. И, взволнованный, он расстается с этой картиной римской жизни, думая: грустно жить на этом свете, господа.

Может быть, в той социальной среде, на которой остановили свое внимание авторы в данном произведении, им и трудно было найти силу, способную в той или иной форме бросить вызов этой жизни.

3

Но вот перед нами совсем другие фигуры. Не тщедушные и хрупкие горожанки с тонкими пальцами для легкого бега по клавиатуре пишущих машинок, а сильные, словно вылитые из бронзы лица и руки пролетариев. Руки, которые умеют справляться с мощными стихиями природы и которым опять-таки нечего делать у себя дома.

Отчаяние и надежда гонят «дохнущего с голодухи голого раба» и за пределы своей отчизны. Трагедия такого переселенческого движения очень сильно выражена в фильме «Дорога надежды». Рабочие закрытых серных рудников не находят себе места под итальянским небом. Отвергнутые роди-

«Дорога надежды»

ной, они с детьми, с жалким скарбом бредут к французской границе. Героические усилия требуются для этого тяжкого перехода через Альпы, сквозь бураны и метели. Ряды их редеют. Иные отстают, сдаются. Кое-кто гибнет. Вот наконец после всех мытарств и испытаний люди приблизились к заветной цели. Но тут их встречает пограничная охрана, и изможденные, полуживые, они замерли в тревоге. Происходит длительная, напряженная сцена. Она длится минуту, полторы, но кажется вечностью. Люди, застыв в ожидании, смотрят на представителей власти. Начальник отряда осматривает переселенцев. Наконец взгляд его падает на мальчонку, сидящего на руках у женщины. Ребенок улыбается сержанту сначала робко, а потом широко, наивно-доверчивой, лучистой детской улыбкой. Начальник сохраняет официальную суровость, на одно мгновение едва-едва дрогнула в уголке рта ответная улыбка, затем лицо снова стало серьезным, но глаза уже невольно смягчились, и наконец, не выдержав испытания, он отвечает мальчику улыбкой и приказывает патрулю пренебречь своими обязанностями.

Нет никаких границ для человечности. Сердца простых людей всегда открыты для сочувствия друг другу. Их связывает не гуманная теория, не политические концепции, а живое, непосредственное чувство братства, судьба ребенка, одинаково понятная и близкая для сотен миллионов людей на всем белом свете.

Человек в военном мундире не мог устоять на позициях закона перед пленительной улыбкой малыша, в свете которой исчезают все условности, вымышленные людьми против самих же себя. Толстовская сцена!

Противозаконный, но естественный поступок не вызывает сомнений в своей достоверности.

Однако что будет дальше с пропущенными через границу безработными? Что ждет их на французской земле? Фильм ставит точку. Он обходит в финале свою трагическую тему и заменяет ее другой, не менее важной, но не развивавшейся в фильме. Жизнь переселенцев выстрадана зрителем. Трогательный конец снимает беспокойство за их дальнейшую судьбу. Ответная улыбка сержанта вызывает вздох облегчения у зрителя. Но ведь этот человеческий жест француза не символизирует здесь Франции как приюта для всех обездоленных и не означает оправдания дороги надежды найденным в конце ее спасением, ради которого стоило вынести столь тяжкие страдания.

Франция — такая же мачеха для своих безработных, как и Италия. Она в такой же мере изъедена этой страшной язвой капитализма. Можно представить себе, что в тот самый момент, когда отчаявшиеся итальянцы перебираются во Францию, где-нибудь в других местах, на таких же дорогах надежды французские безработные тянутся к итальянской земле. Легко представить себе также, что итальянцы, встреченные на границе гостеприимством смущенного и растроганного сержанта, вскоре должны будут всей группой или поодиночке пуститься в обратный путь.

Задача авторов фильма заключалась, конечно, не в том, чтобы продолжить рассказ,

«Дорога надежды»

перенеся его действие за границу. Но дальнейшая судьба героев не может считаться и сама собой разумеющейся.

Имея дело с кадровыми пролетариями, авторы фильма не увидели и в этой среде сил и возможностей для активной борьбы угнетенных с угнетателями. Мы не подвергаем сомнению правдивость этой безжалостной картины современной итальянской жизни. Художники поставили перед собой задачу показать отчаянную борьбу за существование, страшную судьбу в эксплуататорском классовом обществе пасынков родины, гонимых голодом на чужбину.

Трагедии такого бегства от мачехи-родины рабочих, фермеров, людей, подгоняемых призраком смерти и пришедших в полное отчаяние, все чаще и чаще встречаются в произведениях художников капиталистического мира. Тщетными дорогами надежды пересечены вдоль и поперек земли буржуазных государств.

Но именно поэтому нам кажется, что в фильм напрашивается мотив, прозвучавший в заключительном кадре римской катастрофы.

Если бы в «Дороге надежды» была как-нибудь, хотя бы намеком, приоткрыта завеса над мрачной перспективой для переселенцев и на чужбине, то заключительная сцена фильма, даже оставаясь неизменной, приобрела бы удесятеренную силу воздействия. На контрасте естественной человечности с неумолимой жестокостью капиталистического строя пролетарская драма поднялась бы на вершину поэтического пафоса и раскрылась бы в беспредельной глубине своего трагизма. И тогда на этом пути до конца трезвого и бесстрашного критического реализма настойчиво продолжал бы звучать вопрос: что делать? Он приобрел бы такой широкий, обобщенный и политически острый смысл, как возникающий в конце фильма «Рим в 11 часов» вопрос: кто виноват?

И ответ возникал бы сам собой: «дороги надежды» лежат не на той стороне, не там, а всегда здесь. Их нельзя найти. Их надо прокладывать. И тогда «дороги надежды» становятся «дорогами свободы».

4

Смелый молодой человек, посланный из центра судьей в неподсудную землю («Под небом Сицилии») вступает в борьбу с хозяйничающим на острове кулацко-бандитским произволом. Испробовав все меры для утверждения законности, герой-одиночка убеждается в безнадежности своего дела. Расправу чинят преступные элементы, поощряемые высоким покровительством. Они, а не официальный суд судят кого хотят и приводят в исполнение свои смертные приговоры. Силы неравны. Произвол неизмеримо сильнее закона, потому что последний служит только для прикрытия беспощадного угнетения и эксплуатации порабощенных масс. Запуганный, терроризированный убийствами из-за угла народ безмолвствует. Такова жизнь на месте, куда послан охранять законный порядок Гвидо Скьяви. Такова она на любом месте! Поэтому-то и высшие инстанции государственного правосудия немы к призывам честного голоса из провинции.

Сломленный, опустивший руки, покидает Гвидо Скьяви поле битвы. Но здесь в самый последний момент уже на пути отступления он сталкивается еще с одним чудовищным преступлением головорезов. Убит прекрасный юноша, помогавший судье и так полюбившийся ему. Бездыханное тело, распростертое поперек дороги, преграждает герою путь к бегству. Внезапное ли озарение или сила отчаяния, но судья решительно поворачивает обратно, в покинутый город, и, ворвавшись в церковь, неистово бьет в набат. Неурочный и настойчивый звон колокола вызывает общую тревогу. Народ высыпает на площадь и, взбудораженный речью судьи, выдает убийцу.

Этот финал радует зрителя, как желанный исход из нетерпимо тягостного бессилия. Сдавшийся было герой снова предстал перед нами сильным, страстным борцом. Он вырос в пламенного трибуна. Правда, у зрителя не возникает и не может возникнуть убеждения, что судья поведет народ в бой со старым миром. Вряд ли кому-нибудь показалось, что этот звон возвестил конец господству диких, жестоких главарей жизни. Такой призыв требует широкого, открытого боя, который, однако, не чувствуется в сцене, где народ предает убийцу в руки «правосудия».

Реалистическая точность попадания в этом фильме встречается с романтическим перелетом. Убийственно правдивая критика современного средневековья — с порывом гражданской страсти, после которого открытым остается вопрос: что же будет дальше под небом Сицилии? Неужели победит герой-одиночка? Неужели он один может поднять народ на решительный бой? Открытым остается вопрос: прозрение или отчаяние вернуло героя на поле битвы?

Он чрезвычайно симпатичен нам, этот человек, но мы боимся за него, потому что он не знает еще верного пути, ведущего к жизни, о которой мечтает. Не знает он, и кто заменит его, если приговор, который, должно быть, уже вынесен ему бандитской шайкой, будет приведен в исполнение.

Но авторы фильма не погрешили против правды своего героя. С эмоциональной стороны его последний поступок до конца понятен и вызывает живейшее сочувствие. Он художественно ярок, потому что отвечает характеру и мировоззрению героя. Пусть Гвидо Скьяви еще не знает, какие силы призваны организовать и возглавить народ в его освободительной борьбе, но он уже знает, что лицемерно-справедливый закон, в силу которого он наивно верил, мертв, что только сам народ способен отвоевать и утвердить право человека на человеческую жизнь.

5

Мы подошли наконец к фильму, который, собственно, и побудил нас поделиться своими впечатлениями о финалах народных трагедий в фильмах итальянских художников.

В его названии опять звучит *надежда*. Не бог весть какая — всего лишь два гроша надежды. Но, как видите, *в этих словах нет уже никакого оттенка горькой иронии или полемики, которые легко прочесть в большинстве названий прогрессивных итальянских фильмов.*

«Два гроша надежды» — исключительное явление современной зарубежной кинематографии. В этом фильме, как и во всех новаторских произведениях мирового искусства, все свежо, неповторимо, *неожиданно и непреложно*. Оригинальность эта добыта художниками силой проникновения их умного таланта в правду жизни.

Но и правда самой жизни здесь нова.

Опять и опять в центре фильма безработный. Есть полная глубокого значения закономерность в том, что самые яркие художественные полотна, целое направление в передовом искусстве капиталистического мира дала тема безработицы.

Если верно, что сами авторы прославленных итальянских фильмов на творческих дискуссиях подвергают критике односторонность своей тематики, то они, по нашему мнению, умаляют огромные перспективы, открывающиеся в направлении, которое они сами для себя избрали, движимые горячими патриотическими чувствами. Именно коренная, народная тема, непосредственно затрагивающая самые насущные интересы нижайших низов, влила в итальянскую кинематографию свежую кровь и сделала ее таким ярким явлением современного искусства.

Народные интересы, конечно, не замыкаются проблемой безработицы и проявляют

себя в самых разнообразных обстоятельствах, формах и мотивах. Но самый факт преобладания в чистом зеркале итальянского экрана этого рода бедствий говорит о том, какое большое место они занимают в отображенной действительности. Настоящее искусство — достовернейший свидетель.

Так или иначе, в целом серьезнейшее содержание новой итальянской кинематографии означает выход ее ведущих сил из узкого тупика шаблонной и пустоватой буржуазной тематики на широкую арену народной жизни с ее неисчерпаемым многообразием.

Не в комфортабельных особняках, не в роскошных палаццо, не на парадных улицах и площадях с величественными бронзовыми всадниками, не в дворцах и замковых парках, а в городских трущобах, на рынках, в нищих кварталах и бедняцких хижинах таятся несметные богатства для современного передового искусства на Западе.

Недаром крупнейшие художники-реалисты XIX века обращали свои пытливые взоры к народу, когда убеждались, что больших, цельных человеческих натур уже не найти среди измельчавших привилегированных классов. Но тогда эта широкая арена жизни была еще недоступна для художественной деятельности.

В ряду трагических полотен о людях, бьющихся из-за куска хлеба, на этот раз перед нами комедия. Комедия о дохнущем с голодухи голом рабе! Не странно ли? А ведь никто из зрителей не чувствует никакого разрыва между темой и жанром.

«Два гроша надежды» — это Ромео и Джульетта, увиденные не в обществе средневековой итальянской знати, а в самой гуще современных итальянских низов. «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте». Комедия о печальнейшей на свете истории! Не дерзко ли, не дико ли? И какой ошеломляющий финал...

Антонио и Кармела безмерно любят друг друга, но, как все возлюбленные, воспетые поэтами разных веков и народов, не могут соединиться. Безработный парень неустраивает отца Кармелы. Суровый Паскуале неумолим даже тогда, когда молодые после «скандального» бегства в соседний город в последний раз приходят к нему за благословением. Теперь он скорее убьет опозорившую себя дочь собственными руками, чем пустит ее на порог дома.

Вот эта последняя сцена, происходящая на виду у множества зевак и соседей, столпившихся у дома Паскуале вокруг Антонио и Кармелы. Разъяренно кричит из своего «замка» на улицу Капулетти — Паскуале:

— Убирайся, бесстыжая дрянь. Он получит то, что заслужил. Денег я вам не дам, а к себе на работу я скорее возьму последнего дурака, чем тебя, и уж если ты действительно так глуп, воля твоя, бери ее себе, в чем она есть, а теперь вон отсюда!

— Благодарите бога, что вы отец Кармелы... Мне от вас ничего не надо. Но знайте, что Кармела так же чиста, как в ту минуту, когда она вышла из дому. И если кто-нибудь за это меня считает дураком, то, клянусь, это будет для меня самой большой честью. И теперь, когда вы мне ее отдаете, я буду еще большим глупцом по-вашему: я возьму ее, в чем она есть! Даже без платья, которое вы ей дали.

С этими словами Антонио рвет на Кармеле платье, снимает с себя рубашку и надевает ее на возлюбленную.

— Мой сын сошел с ума! — в отчаянии кричит мать Антонио.

...Образ матери в этом фильме является высшим мерилом его правды. В нем полностью сказалась художественная сила реализма. Рядом с такой правдой не уживается никакая фальшивинка. Хотя перед нами уже давно определившаяся во всех своих чертах натура, но мы буквально ощущаем, как на основе природного темперамента типический характер вырабатывается типическими обстоятельствами. Пожилая женщина, вынужденная буквально каждый день думать, как прожить с голодными детьми, всячески изворачивается в поисках пищи, пускается во все тяжкие. Она хитра изощренной хитростью голи, вздорна, воровата. Материнская забота невольно проявляется у нее в плутовстве, без которого в этом беспощадном мире она ничего не может сделать именно как мать. Материнская гордость и любое другое естественное чувство у нее так густо замешано мелкими расчетами, как это только может быть в холодном доме, где «кошка в печке принесла котят», не опасаясь, что в давно остывшем очаге вспыхнет пламя. Как толь-

ко не издевается над личностью человека, что только не делает с ним постоянная охота за куском хлеба! Сколько нелепых противоречий, курьезной непоследовательности, предрассудков, продиктованных вечной неуверенностью и страхом! Нельзя передать эти неожиданные переходы, сочетания, контрасты. Ряд сцен: встреча Антонио, вернувшегося домой с военной службы, получение от него письма и деньжонок из Неаполя, сцена в церкви и ряд других — это прекрасные, полные комизма и грусти новеллы. А в совокупности они создают образ бедной, изворотливой женщины с такой живостью и полнотой, какая встречается только у великих прозаиков...

Понятно, что значат для такой женщины, мечтавшей о двух простынях и наволочках к свадебному приданому, как о манне небесной, слова: «Возьми ее, в чем она есть». Понятно, какой ужас вызывает у нее дикое поведение сына, гордо бросающего платье Кармелы ее родителям.

— Мой сын сошел с ума! — Но отчаянные крики матери заглушаются одобрительными криками молодежи:

— Молодец, Антонио! Браво, браво! Молодец, Антонио!

— Вы не смогли отнять у меня самого лучшего ее приданого — ее сердца, ее любви. И даже... неприятностей, которые они мне причинили. Идем!

Антонио и Кармела вмешиваются в толпу, но тут же снова раздается голос героя:

— Стой, и туфли снимай, не надо. Ничего не надо!—И Антонио, сняв туфли с Кармелы, возвращается к дому Паскуале и швыряет их в закрытые двери.

Восторженные возгласы и аплодисменты толпы сопровождают каждый его шаг. Да, это небывалый спектакль. Толпа не отстает от молодых. Антонио останавливается около старьевщика, берет с вешалки платье, отбрасывает его.

— Не это... нет...

— Но у него нет денег!

— Ну что же, потом заплатит!

Продавец останавливает Антонио. На старьевщика сыплются из толпы упреки.

— Да отвяжитесь вы, пусть берет, что нужно.

— Показывайте самые лучшие платья.

— Но ведь у тебя ничего нет, чем ты заплатишь?

— Можешь не беспокоиться, когда-нибудь расплачусь. Не может быть, чтобы я оставался бедняком на всю жизнь.

Кармела надевает платье среди девушек, которые утешают ее.

— Не плачь, Кармела, ты красивая, молодая. Будешь счастлива, не стоит огорчаться. Антонио — парень честный!

— Я заплачу. Я Антонио Каталлано, улица Азило, сорок пять.

— Забирай!

— Антонио, у невесты нет туфелек, иди выбирай любую пару.

Женщины снимают с витрины чулки.

— Антонио, я хочу знать, когда ты заплатишь?

— Заплачу. Я Антонио Каталлано, улица Азило, сорок пять.

— Я за него отвечаю, он заплатит. Антонио Каталлано, улица Азило, сорок пять.

Окруженная женщинами Кармела надевает модные туфли.

Вокруг молодых раздаются голоса:

— Ты потеряла мать, я тебе ее заменю.

— А я могу быть отцом.

— Вот тебе для свадьбы, Антонио, шелковая рубашка. Бери ее. Я верю, что ты заплатишь.

— Спасибо. Верьте, я расплачусь со всеми...

Антонио берет с прилавка платок и протягивает его недоумевающей матери:

— А вы не горюйте, вот вам платок. Он веселый, как сегодняшний праздник... и купите курицу, надо отпраздновать свадьбу, и как следует.

— Да у меня нет денег!

— Берите в долг и не беспокойтесь! Если верно, что бог нас всех создал, то он должен быть щедр, чтобы дать нам хоть на два гроша надежды. Нельзя жить без надежды. Э!

Так неслыханно и невиданно, совсем по-новому решается извечный конфликт.

Этот финал не надуман. Он не подсказан создателям фильма Ренато Кастеллани и Титиной де Филиппо какими-нибудь расчетами и соображениями, а является чудесным плодом поэтического воображения и вдохновенной мысли. Перед нами не олицетворенная предвзятая идея, а выдающееся произведение истинных талантов, хватающих жизнь живьем в неугомонном ее движении. Поэтому-то фильм и позволяет широко истолковывать его социальное значение.

До нашей эпохи истинная поэзия не знала такого исхода. Он рожден новым временем.

В остром противоречии между личностью и обществом дилемма для возлюбленных почти всегда оставалась неизменной. Либо капитуляция и растворение своей личности в убожестве господствующего быта и мировоззрения, либо протест отчаяния и даже гибель.

На независимую любовь всегда смотрели как на проявление бунтующего духа и жестоко подавляли бунтовщиков. Всякая претензия мужчины и женщины на любовь, не скованную цепями имущественных отношений, рассматривалась как подрыв общих устоев феодального или капиталистического строя. В своей жажде свободы и неповиновения она казалась опасным революционным протестом против установленного общественного порядка. И недаром казалась! Свободолюбивая по самой природе своей любовь действительно близка, кровно родственна революционному подвигу. Не случайно же столько великих художественных произведений, посвященных как будто исключительно любовной драме, таили в себе такую огромную взрывчатую силу, какую Н. Добролюбов, например, увидел в трагической любви Катерины в «Грозе» А. Островского. Не случайно до тех пор, пока поэзия смогла наконец прорваться на широкую, открытую арену революционной темы, художники раскрывали свободолюбие человека главным образом на конфликтах, возникавших между обществом и влюбленными. Когда деспотическое общество добивалось смирения бунтовщиков и последние, став на колени, осваивались в пошлой среде, перед читателями и зрителями разворачивалась человеческая комедия — комедия нравов или хлесткая сатира. В противоположных случаях — трагедия. Что любовь, как и вообще жажда счастья и свободы, сильнее смерти, только смертью и приходилось доказывать. Об этом красноречиво говорит нескончаемый мартиролог свободолюбивых героев.

И вот перед нами совсем другой финал.

О нем нельзя не говорить, потому что, небывалый ранее, он художественно убедителен и, значит, является верным свидетельством существенных перемен в самой жизни. Новый финал, почти невероятный и в то же время не вызывающий никаких сомнений, — такое противоречие может быть только на стыке двух эпох, когда еще господствует старая, косная форма, но господство ее уже призрачно, потому что давно изжило себя и противопоказано духу времени.

В литературе бывали попытки показать смелый отказ от подчинения общественной тирании не в уходе из жизни, а в гордом уходе героя из угнетающей его среды. Ибсеновская Нора ушла из своего кукольного дома, который символизирует фальшивую, лицемерную жизнь буржуазного общества в целом. Но куда? К кому? Где может она найти условия жизни иные, чем те, от которых бежит? Конец был неубедительным. Он вызывал и в буржуазной критике недоуменные вопросы, на которые у автора не могло быть ответа. Для такого решения вопроса не было исторического оправдания.

Финал фильма «Два гроша надежды» воспринимается как торжество свободы над рабством. Оно вызывает в душе зрителя искреннее ликование, не оставляющее места никаким скептическим размышлениям.

Пусть сам герой в своих задорных поступках движим только стихией чувства. Пусть он хватается за счастье на миг, за любовь, которая вопреки его надеждам вскоре подвергнется тяжким испытаниям и быстро измочалит свою юную силу и красоту в непосильной борьбе. Никто из зрителей не думает этого. Не думает, потому что перед ним не одинокая, смелая вспышка вольности, а капля в океанских волнах народной жизни.

Не случайно именно в фильме с таким финалом, и только в нем, появляются люди, расклеивающие на заборах коммунистические плакаты и лозунги. Не случайно и наш герой сталкивается и сближается с этой группой рабочих.

Уже с самого начала фильма, когда Антонио — «единственный кормилец семьи, которого изверги послали в солдаты», — вернулся домой и просит в военном управлении помочь ему подыскать работу, его короткий диалог с полковником обращает на себя внимание.

Полковник. У вас, у солдат, у всех одна и та же музыка.

Антонио. Синьор начальник, чтобы сменить музыку, надо менять капельмейстера, а не музыкантов.

Полковник. Ты, я вижу, набрался каких-то идей!

Антонио. Не извольте беспокоиться, я твердо знаю, что идеи нам по уставу не положены.

Впоследствии судьба заставила безработного парня после безуспешных поисков работы в Неаполе снова вернуться в Кузано и стать звонарем в местной церкви. Но его тайные, ночные стлучки в Неаполь продолжаются. На приветствие секретаря коммунистической ячейки: «Здравствуй, что так поздно?» — Антонио отвечает: «Я звонил к вечерне»...

Священник, нещадно эксплуатирующий звонаря работами в своем саду, приходит в ярость, узнав о ночной жизни Антонио.

— Замолчи! Здесь ты звонарь, а в Неаполе коммунист!

— Если бы я был коммунистом на колокольне, а то ведь в Неаполе, святой отец. А Неаполь далеко отсюда.

— Убирайся вон! Замолчи! Молчи! Убирайся вон!

Вот и все, что мы знаем о неаполитанских связях Антонио. Он, быть может, и не член Коммунистической партии, а пока только верный помощник людей, которым глубоко верит, как защитникам интересов всех трудящихся и безработных. Может быть, он уже и набрался каких-то идей, как думает полковник, но о них нет речи в фильме. Перед нами добрый, очень добрый и веселый парень («веселье денег не стоит!»), отягощенный заботами о «четырех женах» (мать, две сестры, Кармела, не считая маленьких сестренок) и никогда не теряющий юмора — самого драгоценного дара его самоотверженной натуры.

А Кармела? Она еще совсем ребенок. Общественных же и политических дел для нее вообще не существует. Но какой сильный и цельный характер бушует в этом нежном девичьем обличии! Своенравный, резкий. На каждом шагу эта неукротимая дочь пиротехника взрывается, как петарда. Огромная любовь к Антонио целиком поглотила ее. Она вся без малейшего остатка во власти этого чувства. Каждое ее движение, каждая мысль, ее ошеломляющая прямота, непосредственность и наряду с ними хитрейшие проделки — все продиктовано одной чистой, как белый огонь, страстью. Кармела знает только один вид движения — бег. Почти на всем протяжении фильма мы видим ее бегущей. Не зная, как ей справиться со своим чувством, она всегда рвется куда-то, точно стремится убежать от себя, как человек, охваченный пламенем. Ничто не может заставить ее очнуться и хоть на минуту приобщиться к обычной жизни, окружающей ее дома. Ничто другое не может найти себе хотя бы крохотного местечка в ее сознании. Даже резкие и звонкие пощечины, которыми так часто угощает ее отец, не могут вернуть Кармелу в этот мир, оторвать ее от неотвязной думы. Даже брошенная отцом на пол и привязанная к ножкам кровати, как каторжник, закованный цепями, она поет свою неизменную песенку, в которой своеобразно преломляется ее любовная мечта:

Три воскресенья платье сшить
Ты обещаешь мне.
О нем не в силах я забыть,
Снится мне шелк во сне.
За днями дни идут,
И я подарка жду...

«Два гроша надежды»

Сколько неприятностей причинила Кармела себе и Антонио своими своенравными выходками! Не одну работу вынужден был бросить он из-за вспышек ее ревности, детской гордости или наивной откровенности. Кармела развивает бешеную деятельность. Ее отношения с Антонио раскрываются в беспрерывных поступках.

Влюбленные сближаются просто, прямо, ссорятся резко, экспансивно, порой даже грубо. И какая бездна поэзии в этой непосредственности!

Но и Кармела, эта прелестная дикарка, и она — дитя своего времени. И она уже дохнула свежего воздуха. Для нее коммунист — это, вероятно, что-то очень далекое и неясное, но светлое и хорошее. Одержимая своей любовью, зная одной лишь думы власть, она спрашивает у Антонио о его неаполитанских знакомых:

— Скажи мне, кто они?

— Они коммунисты.

— Значит, оно есть?

— Что есть?

— Сердце у тебя есть, мой дорогой.

Конечно, Кармела, да и сам Антонио действуют и мыслят без учета больших сил времени, но они подчинены им, как некой всепоглощающей стихии.

Действительный фон этой веселой повести о Ромео и Джульетте, или, вернее, среда, питающая героев фильма и их творцов, гораздо шире, чем та конкретная, ограниченная среда, которую мы видим на экране. Шире и влиятельнее. Это общая политическая атмосфера Италии. Это не только неаполитанские и армейские друзья Антонио. Это мощная Коммунистическая партия — крупнейшая партия итальянского народа. Это охватившая весь мир и итальянскую землю битва за мир.

Вот в такой обстановке, когда миллионы угнетенных видят, как осуществляются в жизни целых народов их вековечные мечты и как новый, свободный мир расширяет свои границы в Европе и в Азии, когда не раскрепощенные еще народы не могут не чувствовать и себя *накануне* величайших перемен к лучшему,— в такой исторический момент узколичный, «интимный» подвиг двух молодых людей из захолустного итальянского городка воспринимается не только как исключительный и неожиданный, но и как росток нового, за которым будущее, как подлинное знамение времени.

Ярким свидетельством соответствия небывалого поступка духу времени является поведение народной толпы в финале, которая наподобие греческого хора выражает свое отношение к герою. Аплодисментами и восторженными восклицаниями толпа поощряет Антонио, усиливает его свободную волю и азарт, прямо толкает его все вперед и вперед по пути, который он избрал. Народ на экране и народ в зрительном зале заодно.

Значит, не в легкомыслии героев надо искать объяснение их поступка, идущего вразрез со всеми преданиями, а в новых объективных условиях, выдвигаемых историей.

В этих общих условиях возможным и понятным становится также и необычайное поведение мелких торгашей, которые, подчиняясь влиянию воодушевленной толпы, один за другим отпускают в кредит нищим возлюбленным необходимую одежду. Они, конечно, не могут рассматривать свое поведение, как отражение чего-то нового. Кредит для них остается кредитом в узком смысле слова, и в этом правда жизни этих людей. Но не вся правда. Художники постигают ее глубже и полнее, чем действующие лица. Здесь кредит подсознательно рожден и новым составом воздуха, которым дышат сейчас люди на земле. Это кредит будущему, в которое верит не один Антонио. По крайней мере так поэтически звучит последняя сцена фильма.

Луч света в «темном царстве» уже не должен теперь вспыхивать в ослепительном блеске тут же угасающей молнии. Он не должен померкнуть для самого героя с его смертью и остаться лучом света только как мера отчаяния, говорящая о потенциальных силах народа. Нет, этот луч играет весело, разнося солнечное тепло, и не уступает места вечной ночи, в которую погрузились шекспировские Ромео и Джульетта.

Комедийное решение извечно трагической темы могло возникнуть только теперь и только у художников, кровно связанных с пролетариатом, который, будучи призванным освободить все человечество, несет в себе исторический оптимизм. Юмор бедствующего Антонио, его жизнелюбие, его веселый, неунывающий нрав есть не что иное, как отблеск в индивидуальном характере этого исторического оптимизма восходящего класса.

Вспомним снова слова, в которых герой в самом конце фильма выражает свое отношение к жизни:

— Если верно, что бог нас всех создал, то он должен быть щедр, чтобы дать нам хоть на два гроша надежды. Нельзя жить без надежды. Э!

Вспомним жест и интонацию голоса Антонио при этом последнем коротком восклицании. Не пропадем! — говорят они. Конечно, меньше всего в них надежды на бога.

Привычные, обиходные житейские слова таят в себе другое, более точное выражение чувства, владеющего героем, хотя бы и далеко не осознанного им до конца. «Пролетариям нечего терять, кроме цепей, а приобрести они могут весь мир!» И этот мир не за горами — вот истинный смысл выразительного жеста Антонио.

Какие же драгоценные эти два гроша надежды!

Те бесконечно дорогие, неоценимые два гроша, которые в искусстве, всегда отражающем мир в капле, питают надежду всего человечества.

* * *

Мы намерены были продолжить эти заметки, сделанные по горячим следам, проверив их впечатлениями от новых итальянских фильмов, которых ждали с нетерпением. Но, как выяснилось, римские власти теперь препятствуют тому, чтобы произведения новаторов итальянской кинематографии попадали на советский экран, хотя и не ограничивают их экспорта в другие страны.

Нам было бы весело думать, что хозяева Италии оберегают именно советских зрителей от революционного влияния правдивого искусства. Но этот юмор отодвигается трезвой мыслью о том, что тамошние господа не решаются больше демонстрировать перед нами вопиющие последствия их произвола. Вместе с тем они таким способом оберегают прогрессивную итальянскую кинематографию от ее социального истолкования советской критикой, имеющего нежелательный для них резонанс.

С тем большим основанием считаем мы необходимым высказать некоторые мысли о том, что нам довелось увидеть.

ПО СТРАНИЦАМ ГАЗЕТЫ «УНИТА»

Статья Франко Джиральди рассказывает о борьбе деятелей итальянской кинематографии за новый закон о кино.

Старый закон, существовавший с 1949 по 31 декабря 1954 года, давал некоторые, хотя и мизерные привилегии национальным фильмам. Теперь положение кинематографии целиком зависит от произвола правительства, у которого в отношении кино «нет положительной программы, а есть только отрицательная, заключающаяся в том, чтобы держать киноискусство в состоянии тревоги и смятения и, следовательно, способствовать его разрушению». Действуя таким образом, правительство пытается шантажировать деятелей кино: «Или вы будете идти в нужном нам направлении, или же мы не дадим вам закона, который вы требуете».

На прошедших в Риме собраниях кинематографистов были выработаны требования, которые должны стать основой нового закона. Особое внимание было уделено вопросу о цензуре, в связи с чем предъявлены следующие практические требования: «1) чтобы цензурная комиссия была более широкой и представительной; 2) чтобы она давала письменную мотивировку своих оценок фильмов; 3) в том случае, когда создатель картины хочет опротестовать решение цензуры, он может обращаться в магистратуру».

Деятели кинематографии потребовали ограничить распространение иностранных фильмов в Италии.

Автор заканчивает статью обращением: «Широкая публика должна заинтересоваться этими вопросами и подать свой голос через тех парламентских представителей, которых искренне волнуют судьбы киноискусства в Италии».

* * *

Газета сообщает о премьере фильма Де Сантиса «Дни любви». В этой картине режиссер снова вернулся к изображению трудной и суровой жизни крестьян Чочарии, своей родины, о которой он уже рассказывал зрителям в картине «Нет мира под оливами».

Молодые люди — Анджела и Паскуале — с детства любят друг друга. Крохотные земельные участки их семей находятся рядом, разделенные лишь оврагом. Паскуале мечтает жениться на Анджеле. Но где они поселятся? Юноше приходит мысль засыпать овраг и там построить дом для своей будущей семьи. Возникает новое препятствие: скудных средств Паскуале не хватит на свадебную церемонию. Тогда он решает по старинному чочарийскому обычаю похитить девушку и убежать с ней из деревни.

Родители молодых людей дали согласие на побег, но для вида изображают свое возмущение, обнаружив исчезновение влюбленных. Начинается ложный раздор между двумя семьями, который, однако, скоро переходит в действительную ссору.

Между тем Анджелу, решившуюся бежать с Паскуале, одолевают сомнения: а вдруг Паскуале скоро бросит ее? Большие чувства и отсталые предрассудки смешиваются в ее мыслях. Она проводит счастливые часы со своим любимым, но ее мучит то, что будут говорить о ее потерянной «чести».

Нехитрая история любви Паскуале и Анджелы кончается скромной свадьбой без всяких церемоний. И на месте засыпанного оврага супруги начинают свою трудную жизнь, полную лишений, борьбы и надежд.

Изображение целой гаммы чувств представляет собой основу картины, и это — самая сильная часть фильма. Может быть, впервые в творчестве Де Сантиса герои из народа показаны не в условно-положительном плане, а со всеми их противоречиями, где сталкивается старое и новое, где новое побеждает старое.

Особенно хорошо это видно на образе Анджелы. Положение итальянской женщины, ее психология с присущими ей исторически-сложившимися противоречиями являются одной из главных тем творчества Де Сантиса. Образ Анджелы, вероятно, наибольшая удача режиссера.

Газета отмечает и отдельные эпизоды, которые разрешены не так совершенно, как главная линия картины — любовь Анджелы и Паскуале. Де Сантис не смог расширить рамки обычного для него жанра драматической хроники, включив в фильм элементы комической оперы и итальянской комедии масок. Дуэт между главными героями, состоящий из любовных излияний и ссор, споров и уступок, еще можно признать удачным, но «хор» родственников и друзей, принимающий характер то гротеска, то фарса, то сатиры, то драмы, не всегда выглядит естественным.

Великолепны цветные съемки, осуществленные оператором Отелло Мартелли.

Особо отмечает газета игру юной актрисы Марины Влади в роли Анджелы; яркий образ Паскуале создал чочариец Марчелло Мастройянни.

В целом, по мнению газеты, картина «Дни любви» является новым доказательством жизненности итальянского реалистического киноискусства.

ЗАСИЛЬЕ АМЕРИКАНСКИХ КИНОМОНОПОЛИЙ В ЗАПАДНОЙ ГЕРМАНИИ

Политическая и экономическая зависимость в Западной Германии от заокеанских хозяев привела также к закабалению западногерманской кинематографии.

Производство фильма в Западной Германии обходится в среднем от 800 000 до 1 500 000 марок, в то время как стоимость американского фильма составляет 50 000—100 000 марок, включая расходы на дубляж и копирование.

Это обстоятельство, разумеется, не стимулирует западногерманские фирмы на производство собственной кинопродукции и ставит их в зависимость от американского капитала.

Восемь американских киноконцернов, имеющих свои отделения в Западной Германии, дают фильмы на прокат в долгосрочный кредит, закабаляя владельцев кинотеатров.

Западногерманский кинорынок завален дешевой американской макулатурой, воспевающей бандитизм, адюльтер и разнузданную военную истерию.

По данным, опубликованным газетой «Теглихе Рундшау», в 1946—1947 годах в Западной Германии демонстрировалось 137 иностранных фильмов, из них 20% американских; в 1953—1954 годах в прокате было 349 иностранных фильмов, а доля американских возросла до 60%.

При фактическом отсутствии каких-либо ограничений на ввоз голливудской продукции орган, именуемый «Добровольным самоконтролем в кинопромышленности», всячески препятствует выпуску в прокат кинокартин прогрессивного содержания, тормозит взаимообмен фильмами с Германской Демократической Республикой.

Боннские власти всеми средствами препятствуют демонстрации в Западной Германии кинокартин ДЕФА. В 1954 году в ГДР было показано 15 западногерманских фильмов, а в Западной Германии за этот же срок в прокате находилось всего лишь два фильма из ГДР: «Холодное сердце» и «История маленького Мука».

Западногерманские трудящиеся, борющиеся против антинародной, проамериканской политики Аденауэра, одновременно выступают и против засилья американских киномонополий.

НОВАЯ РАБОТА ГЕЛЬБЕРГА В ДЕФА

Киностудия ДЕФА выпустила новую кинокомедию «Бык из Кульма», поставленную известным немецким кинорежиссером, лауреатом Международной премии мира Мартином Гельбергом. Имя Мартина Гельберга знакомо советскому зрителю по кинокартинам «Непрошенные гости» и «Ошибка Карла Швалька». Сценарий «Бык из Кульма» написан автором одноименного романа В. Швейкертом. Действие развертывается на фоне живописного пейзажа Баварии. Мы видим торжественно накрытый свадебный стол. Но на пути к обоюдному счастью пастуха Алоиза Типфеле и крестьянки Резель возникают препятствия: Алоиза арестовывают за то, что его бык в момент, когда на лугу гуляют трое американцев в обществе своей спутницы, ведет себя якобы «антиамерикански». Незваные гости, спасаясь от животного, к большому удовольствию Алоиза, вынуждены взбираться на деревья. Владельца «политического» быка арестовывают на 30 суток. Таково начало этой остроумной комедии.

Хотя, как отмечает пресса ГДР, не все сатирические сцены удались в равной степени, фильм отмечен чертами незаурядного таланта его создателей.

Комедия частично снималась непосредственно в Баварии. К участию в фильме Гельберг пригласил также своих бывших учеников по театру, баварских артистов — Леру Фриш, Фердинанда Антон и других. Этот факт знаменателен, как свидетельство стремления культурных сил Германии к национальному единству.

Выпуск кинокомедии «Бык из Кульма» совпал с пятидесятилетием со дня рождения ее автора Мартина Гельберга — режиссера театра и кино. В статье, посвященной этому юбилею, газета «Теглихе Рундшау» писала: «Многогранность художника, широта тем, которые он освещает в кино и театре, позволяют нам надеяться на неоднократные счастливые встречи с Мартином Гельбергом».

ХРОНИКА

В СЦЕНАРНЫХ ОТДЕЛАХ КИНОСТУДИЙ

ПЕРЕСТРОИТЬ РАБОТУ ПО-НОВОМУ

(Алма-Атинская киностудия)

Оглядываясь назад, на бурный для Алма-Атинской киностудии 1954 год, мы с удовлетворением и даже с гордостью называем его переломным в истории молодой казахской кинематографии. Впервые за последнее десятилетие Алма-Атинская киностудия, находящаяся в большом долгу перед советскими зрителями, поставила два художественных фильма («Дочь степей» и «Девушка-джигит») и запустила в производство третий, переходящий на 1955 год («Это было в Шугле»).

В дружной и напряженной работе над этими кинокартинами вырос большой коллектив киностудии художественных фильмов, появились люди разнообразных, нужных для кинопроизводства профессий.

В 1954 году был сформирован сценарный отдел киностудии. Министерство культуры СССР командировало в Алма-Ату двух редакторов из числа выпускников ВГИК.

К началу 1955 года в портфеле студии находился только один сценарий полнометражного биографического фильма — «Чокан Валиханов». Сейчас студия готовит несколько новых сценариев.

М. Ауэзов пишет сценарий художественного фильма о животноводах республики, претворяющих в жизнь исторические решения партии и правительства в области сельского хозяйства. Произведение это обещает быть интересным. К сожалению, работа М. Ауэзова продвигается очень медленно.

Молодые кинодраматурги Ш. Хусаинов и В. Абызов, творческое содружество которых завязалось в процессе их совместной работы над сценарием «Девушка-джигит», готовят сейчас свое новое произведение — «Степь зовет» — о молодежи, приехавшей в Казахстан на освоение целинных земель из разных городов и сел страны. Студия прикрепила к ним в качестве литературно-творческого консультанта опытного кинодраматурга.

Писатель-пограничник С. Мартьянов пишет сценарий о демобилизованных воинах Советской Армии, пожелавших организовать на целине свой совхоз.

Автор этой заметки закончил недавно сценарий «Человек остается в строю» — о людях, осваивающих под хлопок Голодную степь.

Еще в прошлом году мы начали готовить сценарии для сборника киноновелл о молодежи на целине. К этой работе привлечены авторы М. Балывин, В. Шрейберг, С. Ходжиков, С. Мартьянов и другие.

К сожалению, в Казахстане немногие писатели знакомы с кинодраматургией и нельзя сказать, чтобы они глубоко интересовались этим жанром. Более того, правление ССП Казахстана фактически самоустранилось от развития национальной кинодраматургии. Кинокомиссия с 1953 года существует формально, а с осени 1954 года она лишилась председателя, уехавшего на учебу в Москву.

И все же круг сценаристов расширяется.

Недавно из Караганды мы получили сценарий А. Сатаева о выдающемся композиторе казахского народа Курмангазы. Это, безусловно, еще сырой материал, но А. Сатаев показал себя способным автором, с которым студии можно и нужно работать.

Увлекательную приключенческую повесть о бдительности советских людей — тружеников колхозного села, помогающих органам безопасности поймать и обезвредить врага, предложил для экранизации ее автор В. Ванюшин.

Писатель Н. Анов работает над произведением о директоре завода сельскохозяйственного машиностроения.

Детский писатель М. Зверев (в соавторстве с молодым сценаристом В. Шрейбер-

гом) закончил сценарий приключенческого фильма «Орлы Азамата» — об юннатах одного из казахстанских колхозов.

Студия намечает также экранизировать лучшие литературные произведения о Казахстане. Р. Фатуев пишет сценарий «Караганда» по мотивам одноименного романа Г. Мустафина. Предполагается экранизация романа А. Ауэзова «Абай», романа С. Муканова «Бота-гоз», повести Д. Фурманова «Мятеж», народных сказок об Алдаре Косе и другие.

Студия намерена объявить конкурс на сценарии полнометражных и короткометражных художественных фильмов.

Весь коллектив студии, и прежде всего сценарный отдел и его авторский актив, весьма волнует, что в дни, когда советская кинематография держит курс на увеличение выпуска фильмов, в Министерстве культуры Казахской ССР царит атмосфера удивительного спокойствия. До сих пор здесь не изжиты такие методы работы, при которых сценарий двухчастного фильма рассматривался полтора месяца! Сколько же времени потребуется для рассмотрения сценария полнометражного художественного фильма? Подобные «темпы» объясняются стремлением перестраховаться и заручиться готовым мнением обязательно всех инстанций. Недаром писатели Казахстана говорят, что легче, оказывается, написать сценарий, чем его «протолкнуть». Такое положение несомненно очень мешает делу, отпугивая писателей от киноискусства.

Обиднее всего, что от безразличного отношения к сценарному делу не освободилось и руководство студии. Оно больше внимания уделяет вопросам снабжения, транспорта, чем подготовке сценариев.

Мы глубоко уверены, что так долго продолжаться не может и не будет. Сама жизнь заставит наших руководителей очень скоро понять необходимость перестройки работы в соответствии с задачами, поставленными партией и правительством перед кино.

Мы уверены и в том, что 1955 год будет плодородным, что студия получит от писателей-сценаристов нужные, глубокие произведения, раскрывающие духовные богатства советского человека.

И. Саввин

«ТИХО! ЗАПИСЬ!..»

(Ашхабадская киностудия)

Ашхабад... Залитые яркими лучами солнца прямые улицы; выкрашенные в светлые, веселые тона ряды новых домов... Трудно поверить, что всего семь лет назад здесь, на месте цветущего города, лежали руины — результат страшного землетрясения. Сейчас Ашхабад родился заново.

Лишь кое-где сохранились еще пустыри да остатки наспех возведенных временных построек. Вот близ стадиона стоит домик, к углу которого прикреплен треугольник с надписью: «Тихо! Запись!» Пожалуй, только эта деталь и может подсказать, что вы находитесь на территории киностудии. От прежнего богатства здесь остался только расположенный посреди двора бассейн с золотыми рыбками. Неподалеку от бассейна высится недостроенное здание новой студии. Осталось доделать немного, но бригады строителей все время перебрасывают отсюда на другие объекты. Студия почему-то не пользуется уважением у строительных трестов. Сигнал, призывающий к тишине, по-существу излишен: на строительной площадке давным-давно царит спокойствие.

И тем не менее коллектив студии работает и довольно успешно. В прошлом году, не имея павильона, электроподстанции ряда производственных цехов студии удалось в срок и с хорошими экономическими показателями выпустить фильм «Сын пастуха». Сейчас студия приступила к работе над комедией «Упрямство старого Аширa» (сценарий В. Морозова, режиссер Р. Перельштейн).

Но вот уже два года в портфеле студии покоится сценарий фильма-сказки

«Ровно в полночь» (авторы Ю. Михайлов и А. Шемшурин). Мы не можем запустить этот сценарий в производство: у нас нет необходимой техники даже для осуществления простейших видов комбинированных и трюковых съемок.

Мы вынуждены сейчас заказывать сценарии, равняясь на существующие ограниченные технические возможности студии и рассчитывая главным образом на натурные съемки. Благо, мы не можем пожаловаться на климатические условия Туркмении — у нас более трехсот солнечных дней в году!

Над чем же работает сейчас сценарный отдел студии?

Писатель П. Лин завершает работу над сценарием «Последний караван», посвященным строителям Кара-Кумского канала. В сценарии рассказано об одном из колхозов, расположенных в низовьях маловодной реки Мургаб. В летние месяцы колхозники вынуждены переселяться вслед за уходящей водой. Строительство канала, по которому придут обильные воды Аму-Дарьи,— для них кровное дело, в котором они принимают самое активное участие. Автор смело показал трудности строительства. Рассказывая о грандиозной стройке, он интересно изображает судьбы героев и проявляет при этом знание истории края, его особенностей, а также фольклора Туркмении. Сейчас П. Лин дорабатывает сценарий и производит необходимые сокращения (так как при существующем объеме сценария фильм едва ли уместится в 3 500 метров).

Драматург Г. Мухтаров пишет сценарий «Первая соната» по мотивам своей пьесы «Семья Аллана». Ранее предложенный студии вариант содержал бесчисленные диалоги, перебиваемые эпизодами скачек или автомобильных гонок. Это было результатом ошибочного истолкования автором особенностей кинематографа. Сценарий сейчас переделывается, но эта работа тормозится отсутствием квалифицированных переводчиков (редакторов туркменов на студии нет).

Ежегодная организация в Москве семинаров кинодраматургов в какой-то степени способствует привлечению к работе в кинематографе национальных писателей. Но этой меры, конечно, недостаточно для широкого развития национального киноискусства республик.

Ашхабадской студии, имеющей довольно сильный коллектив киноработников, предстоит серьезная работа в этом направлении. Необходимо также устранить организационно-технические помехи, в первую очередь помочь со строительством, чтобы студия смогла немного увеличить число выпускаемых фильмов, повысить их идейно-художественный уровень.

И. Сосновский

НОВЫЙ КОРРЕСПОНДЕНТ КИНОХРОНИКИ

В киножурнале «Новости дня» появился новый кинокорреспондент в виде мультипликационного «человечка», замечающего отдельные недостатки нашей жизни.

Впервые он начал действовать в журнале № 69 (режиссер И. Посельский), обратив свое внимание на то, что в одних московских дворах детям весело, а в других — скучно: нет ни снежных горок, ни катков, ни каких-либо иных развлечений.

В «Новостях дня» № 3 (режиссер О. Подгорецкая) мультикорреспондент сперва пригласил кинозрителей на спектакль Московского театра сатиры «Где эта улица, где этот дом», высмеивающий архитекторов и строителей, которые возводят дома с звукопроницаемыми стенами, а затем показал новый дом по Песчаной улице, действительно обладающий этим недостатком. «Вот эта улица, вот этот дом» — говорит диктор.

В журнале № 7 (режиссер С. Репников) «человечек» показывает заброшенные, неоконченные строительством здания цирка и театров, в № 8 (режиссер М. Славинская) — отстающую Подольскую МТС и т. д.

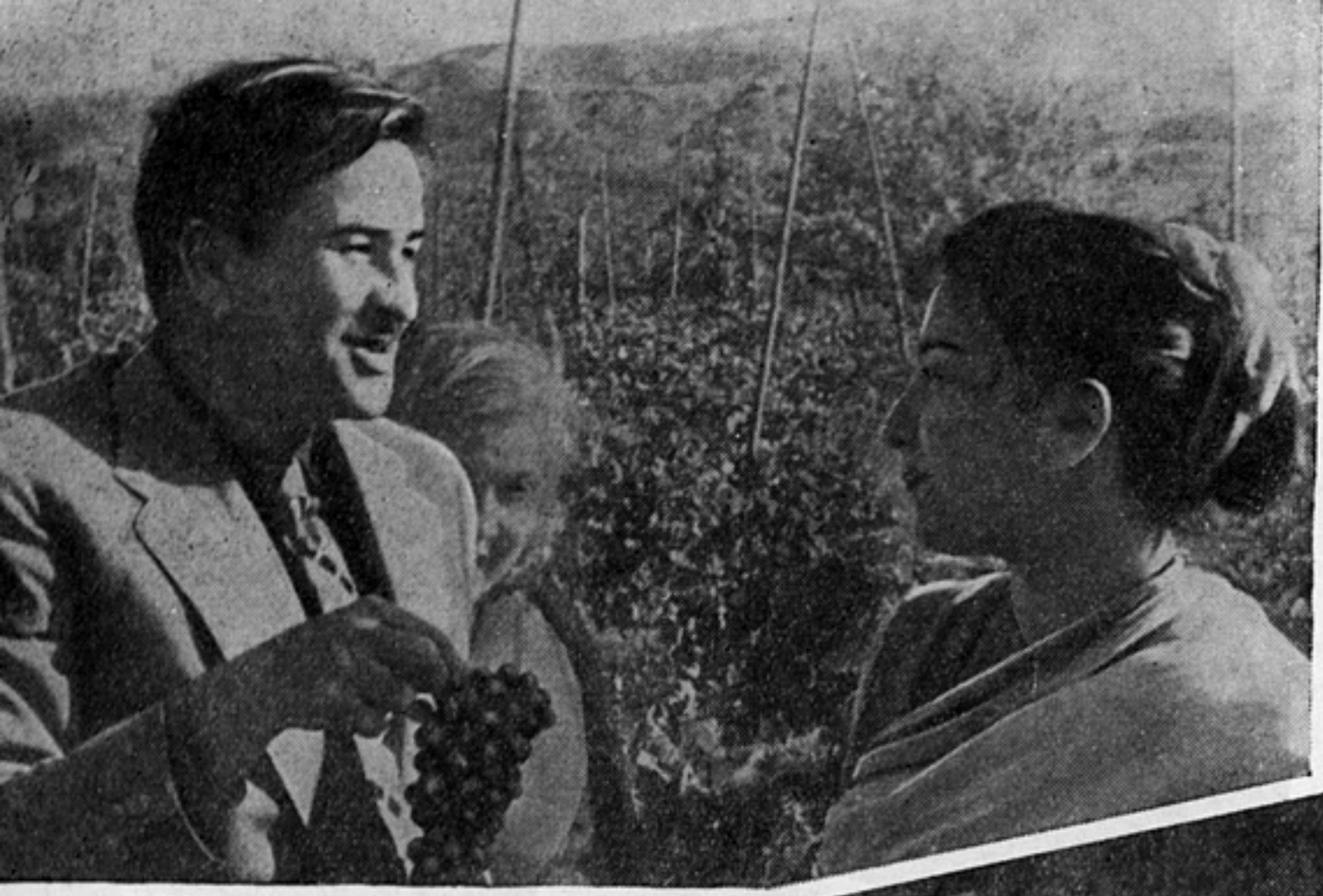
Опыт Центральной студии в создании сюжетов, отражающих недостатки работы тех или иных учреждений и организаций, следует развивать и совершенствовать.

ГОСТИ ИЗ ИНДИИ

Режиссер
С. Репников

Операторы:
И. Бессарабов,
Д. Рымарев
и другие

Производство
Центральной студии
документальных
фильмов



РЕЖИССЕР-ПУТЕШЕСТВЕННИК

Фильмы Владимира Адольфовича Шнейдерова то переносят нас в высокогорные районы Памира, Тянь-Шаня, Кавказа, во льды Заполярья, то влекут экзотикой южной природы, то делают соучастниками открытий новых морских путей, авиамаршрутов, пешеходных троп, то уводят в дебри таежных чащ, маня нас роскошью растительности, шумом листвы, пением птиц... Увлеченные художником, зрители наслаждались романтической прелестью того, что видели на экране, и в них рождалось неотступное желание непременно побывать в этих местах, воочию познакомиться с многообразием природы.

Начало творческой деятельности этого своеобразного мастера относится к середине 20-х годов. Лишь несколько короткометражных видовых фильмов да небольшой опыт работы режиссера по монтажу имел он в своем творческом активе, отправляясь в 1925 году в первое ответственное кинопутешествие: СССР—Монголия—Китай. Трасса пути, пролегающего над тайгой, через горы и пустыни, была неизведанной. Результатом путешествия был фильм «Великий перелет» и ряд короткометражных лент о Южном Китае. В этой первой самостоятельной работе Шнейдеров проявил себя взыскательным художником, сумевшим не только запечатлеть событийную хронику перелета, но и широко показать картины природы, жизнь и быт населения, социально-экономические особенности районов, в которых побывала экспедиция.

Эта поездка явилась началом целой серии путешествий, совершенных Шнейдеровым в дальнейшем. В «Великом перелете», как и в последующих работах, режиссер предстал перед нами своего рода кинопутешественником-первооткрывателем.

В 1928 году он в составе высокогорной экспедиции снимает фильм «Подножие смерти», рассказывающий о восхождении группы советских ученых к «белому пятну» Памира (район ледника Федченко).

Через год В. Шнейдеров вместе с оператором И. Толчаном едет в арабское государство Эль-Иемен и снимает полнометражный этнографический фильм. Многие эпизоды этой любопытной кинокартины и поныне не потеряли своей ценности. Из материалов, снятых в Аравии, Шнейдеров сделал также короткометражные фильмы «Ходейда», «Мокко», «Санаа», «Ка-Яхуд».

Большой интерес представляют и последующие работы режиссера: «На высоте 4500 метров» (о малоизученном районе Тянь-Шаня) и «Два океана» (о легендарном походе ледокола «Сибиряков»). Воспользовавшись пребыванием в Японии во время этого похода В. Шнейдеров вместе с оператором М. Трояновским снимает фильм «Большой Токио».

В. А. Шнейдеров

Накопив значительный опыт режиссерской работы, Шнейдеров приступает к постановке игровых приключенческих фильмов, в которых острая сюжетность сочетается с показом интересных по своим географическим особенностям районов нашей страны. В «Золотом озере» (1935) зритель увидел Алтайскую тайгу, в «Джульбарсе» (1936) — по-новому показан Памир, в «Ущелье Аламасов» (1937) — пески Кара-Кумов, в «Гайчи» (1939) — высокогорный Кавказ... Приключенческие игровые фильмы Шнейдерова широко известны советским зрителям, особенно юным. О фильме «Золотое озеро» в свое время похвально отзывался М. Горький.

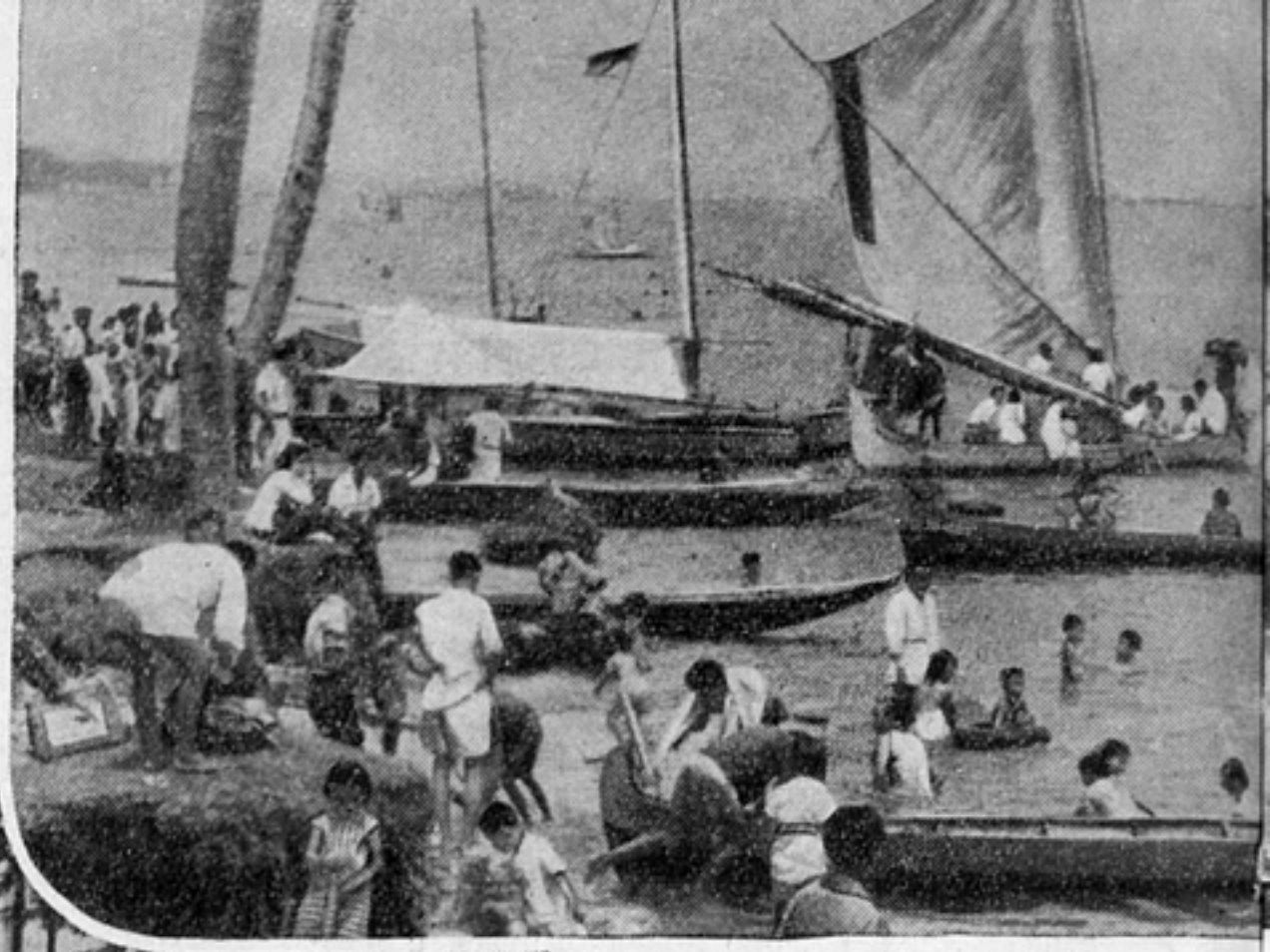
В годы Отечественной войны режиссер создает ряд военно-учебных картин.

В послевоенные годы (1946—1950) Шнейдеров организует выпуск серии видовых географических фильмов «Путешествия по СССР», являясь художественным руководителем этой серии и автором десяти картин.

В прошлом году Шнейдеров закончил научно-популярный фильм «У истоков жизни», явившийся плодом многолетней работы и рассказывающий о происхождении жизни на земле. Сейчас режиссер работает над созданием большого научно-популярного фильма о меченых атомах.

Шнейдеров является автором ряда книг и статей.

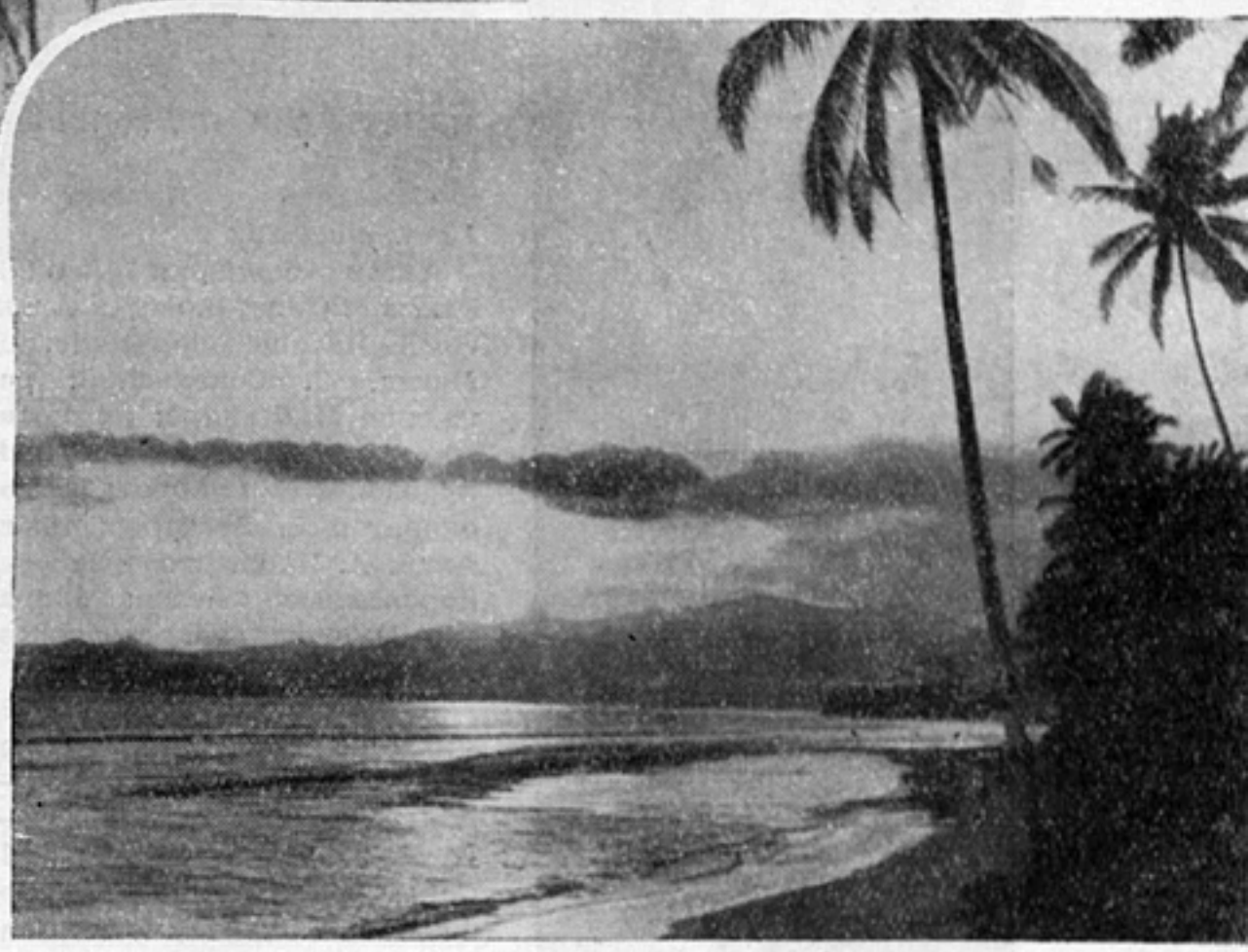
Недавно Указом Президиума Верховного Совета РСФСР за большие заслуги в развитии советского киноискусства ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.



ПО ИНДОНЕЗИИ

Авторы-операторы:
В. Микоша, И. Сокольников

Производство
Центральной студии
документальных фильмов



НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Михайло Ломоносов», 10 ч., цветной.

Автор сценария Леонид Рахманов; постановщик Александр Иванов; операторы: М. Магид, Л. Сокольский; режиссер М. Шапиро; композитор В. Пушков; главный художник Н. Суворов; звукооператор Е. Нестеров; текст песен А. Прокофьева; комбинированные съемки: оператор И. Фелицын, художник А. Петрова.

В ролях: Ломоносов — Б. Ливанов; Елизавета, его жена — А. Виханди; Рихман — А. Эскола; Крашенинников — Г. Хованов; Миллер — Я. Осис; Иван Шувалов — В. Сошальский; Теплов — А. Консовский; Шумахер — А. Ребане; заводчик — В. Белокуров. В эпизодах: К. Адашевский, Ю. Толубеев, К. Злобин, В. Журавленко, С. Дворецкий, О. Рижнев, С. Плотников, А. Хыммре, А. Алексеев, Ю. Родионов, Н. Дементьев, Т. Алешина, В. Барда, В. Калмыков, М. Кузнецова, О. Тинянь, А. Шведерский.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Тревожная молодость» (по мотивам трилогии Владимира Беляева «Старая крепость»), 10 ч.

Авторы сценария: В. Беляев, М. Блейман; режиссеры-постановщики: А. Алов, В. Наумов; главный оператор А. Пищиков; режиссер С. Грабин; оператор И. Миньковецкий; композитор Ю. Щуровский; звукооператор А. Лупал; художники: В. Агранов (декорации), О. Яблонская (костюмы); комбинированные съемки: оператор Т. Чернышева, художник Н. Абрамов; консультант Герой Советского Союза Н. Осликовский.

В ролях: Василий Манджура — Леня Цыпляков, А. Суснин; Петька Маремуха — Олесь Рудковский, М. Крамар; Галя — Светлана Величко, Т. Логинова; Котька Григоренко—Олег Крист, Н. Рыбников; Яшка Тиктор—С. Гурзо; Сергушин — Н. Крючков; Коломеец — Г. Гай; секретарь ЦК КП(б)У — Б. Бабочкин; Печерица — Ю. Лавров; Мария Афанасьевна — Е. Тяпкина; Полевой—И. Кузнецов; Науменко — А. Вершинин; Рогаль-Пионтковская — А. Панова; Сотник — А. Хвыля. В эпизодах: А. Дунайский, Д. Иваний, И. Извицкая, Ю. Кротенко, А. Кузнецов, И. Маркевич, Н. Яковченко.

КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

Дубляж

«Ботострой» (по одноименному роману Т. Сватоплука), 9 ч. Производство «Чехословацкий государственный фильм», Прага.

Авторы сценария: Т. Сватоплук, О. Ваврa, К. М. Валло; режиссер К. М. Валло; оператор Юлиус Вегрихт; художник Ян Зазворка; композитор Ян Капр; звукооператоры: Станислав Вондраш, Адольф Нахазел. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

«Фрона»

«Тревожная молодость»

В ролях: шеф «Ботостроя»—Витезслав Вейражка (дублирует В. Белокуров); Якуб, его сын — Петр Скала (дублирует Г. Дудник); Иозеф Горак — Вилем Бессер (дублирует Ю. Саранцев); Мария — Эва Кубешова (дублирует З. Земнухова); Андрес— Олдржих Выкипел (дублирует А. Кельберер); Лойзка, его жена — Божена Бемова (дублирует М. Гаврилко); Орт, директор — Отта Скленчка (дублирует В. Адлеров); Эльза — Мария Вашова (дублирует Г. Кравченко).

●

«Фрона», 10 ч., цветной. Производство «Чехословацкий государственный фильм», Прага.

Авторы сценария: Владимир Бор, Иржи Крейчик, Ярослав Зротал; режиссер Иржи Крейчик; оператор Владимир Новотный; художники: Рудольф Лукеш, Олдржих Босак; композитор Иржи Шуст; звукооператор Мирослав Гурка. Режиссер дубляжа М. Федорова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В ролях: Иозеф Зобач— Густав Хильмар (дублирует С. Цейц); Флориш Зобач — Юлиус Пантик (дублирует А. Шешко); Фрона, его жена —Гана Челкова (дублирует Р. Шорохова); Филипек — Франтишек Смолик (дублирует В. Всеволодов-Соловьев); Маришка — Марцела Стейскалова (дублирует В. Петрова); Юра — Отто Лацкович (дублирует В. Рождественский); Антош — Иозеф Бек (дублирует А. Песелев).

●

«Представление состоится!», 10 ч. Производство «Чехословацкий государственный фильм», Прага.

Авторы сценария: Иван Освальд, Вратислав Блажек, Олдржих Липский; оператор Фердинанд Печенка; художники: Хрудош Угер, Франтишек Тихий; композиторы: Ян Рыхлик, Властимил Гала; звукооператор Эман Форманек. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

В ролях: Лишка, директор цирка — Я. Марван (дублирует Р. Плятт); Блага, сотрудник Министерства земледелия — Р. Грушинский (дублирует Б. Евгенов); Остры, заместитель управляющего цирками — Ф. Филиповский (дублирует С. Мартинсон); Моженка, администратор — И. Качиркова (дублирует И. Суродина); Рудольфек, костюмер — Д. Дейл (дублирует А. Попов); капельмейстер циркового оркестра — Э. Фиала (дублирует А. Сахновский); Марышка — Б. Загорский (дублирует В. Лепко); Нахазел — В. Трегл (дублирует Г. Вицин). В фильме участвуют артисты Государственного чехословацкого цирка и Эстрадный оркестр под управлением Карла Влаха.

«Они приходят из тьмы», 6 ч. Производство «Чехословацкий государственный фильм», Прага.

Автор сценария Милослав Фабера; режиссер Вацлав Гайер; оператор Вацлав Гунька; композитор Иржи Срнка; звукооператор Франтишек Шинделарж. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

В главных ролях: Алоиз Плавец — Ярослав Войта (дублирует А. Вовси); Вацлав Коварж—Собеслав Сейк (дублирует А. Консовский); Аненска Мартинцова — Ярмила Курандова (дублирует М. Яроцкая); Карел Мартинец — Адольф Краль (дублирует А. Алексеев); Тоничка Мартинцова — Иржина Шворцова (дублирует А. Харитонова); Фердинанд Юнек — Густав Хильмар (дублирует В. Кенигсон); Руженка Юнкова — Дана Медржицка (дублирует С. Коновалова); Ладислав Юнек—Рудольф Грушинский (дублирует В. Трошин).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Повесть о лесном великане», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Згуриди, Д. Еремин; режиссер А. Згуриди; оператор Н. Юру-

«Представление состоится!»

шкина; художник Е. Дешалыт; композитор Ю. Левитин; звукооператоры: А. Машистов, Н. Косарев, В. Кутузов; научные консультанты: П. Мантейфель, П. Петряев, Е. Кнорре, Г. Шубин.

В ролях: Никандр Петрович Дудин — О. Жаков; Варвара Михайловна Дудина — Л. Скопина; Владимир Васильевич — Л. Свердлин; Валентин Николаевич Круглов — С. Морской; Остап Андреевич — И. Кузнецов; Назарка — В. Кулаков; дядя Яша — В. Дорофеев; бабушка — М. Яроцкая; Егорушка — Геня Румянцев; Надя — Вера Кондакова.

В художественной форме фильм рассказывает о жизни лосей — одних из самых ценных животных лесной таежной зоны нашей страны — и о работе советских ученых по их одомашниванию. Съемки фильма производились в Печеро-Ильическом государственном заповеднике.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Это мешает нам жить», 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Володин; режиссер И. Менакер; оператор М. Гальпер; консультанты: профессоры В. Мясищев, И. Попов.

О вреде алкоголя для организма человека.

●

«Государственный Эрмитаж», 6 ч., цветной.

Автор сценария В. Глинка; режиссер Н. Береснев; оператор А. Климов; композиторы: В. Дешевов, С. Шатирян; консультанты: доктора исторических наук Б. Пиотровский, М. Матье, кандидаты исторических наук В. Левинсон-Лесинг, А. Банк, кандидат искусствоведческих наук А. Вощинина.

О коллекциях произведений искусства, собранных в одном из величайших музеев мира — Государственном Эрмитаже в Ленинграде.

«Государственный Русский музей», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Гор, В. Петров; режиссер А. Братуха; оператор Н. Васильев; консультанты: кандидаты искусствоведческих наук Г. Преснов, В. Пушкарев, А. Савинов.

Фильм в исторической последовательности знакомит с лучшими творениями русской живописи, графики, скульптуры, начиная с XI столетия и до наших дней, хранящимися в Государственном Русском музее в Ленинграде.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«На международной ярмарке в Измире», 2 ч., цветной.

Авторы-операторы: К. Пискарев, К. Ряшенцев; монтаж режиссера К. Эггерса; автор текста Л. Браславский.

О международной ярмарке 1954 года в г. Измире, в которой принял участие Советский Союз.

●

«Выставка произведений скульптора В. И. Мухиной», 1 ч.

Режиссер Я. Бабушкин; операторы: М. Прудников, А. Крылов; автор текста Е. Козырев.

●

«Первенство мира по конькам», 2 ч.

Режиссер И. Посельский; операторы: И. Гутман, А. Зенякин, Ю. Леонгардт, К. Пискарев, Н. Соловьев, А. Сологубов; авторы текста: И. Прок, В. Синявский.

О розыгрыше первенства мира по конькам, которое проводилось в феврале 1955 года в г. Москве с участием сильнейших гонщиков мира.

●

«Победа советских спортсменок», 1 ч.

Авторы-операторы: И. Бессарабов, М. Ошурков; автор текста Л. Браславский.

О соревнованиях в Финляндии на первенство мира по конькам среди женщин.

РОСТОВСКАЯ-на-ДОНУ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Скоростное строительство в колхозах», 1 ч.

Авторы сценария: Л. Мазрухо, С. Маркосянц; режиссер Л. Мазрухо; оператор Г. Егоров.

Об индустриальных методах скоростного строительства животноводческих ферм в колхозах Ростовской области.

АЛМА-АТИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Алма-Ата», 2 ч., цветной.

Сценарий В. Абызова; режиссер О. Абишев; оператор М. Додонов.

Видовой киноочерк о столице Казахстана — Алма-Ате. Показаны достопримечательности города, его промышленные и культурные учреждения, живописные окрестности.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 6.

Монтаж режиссера Ф. Киселева; главный редактор В. Осьминин; операторы: Е. Ефимов, И. Гитлевич, П. Патушинский, В. Гайлис, М. Посельский, Н. Долгов, А. Воронцов, А. Кричевский.

Сюжеты:

1. 50-летие Первой русской революции.
2. Сев в Таджикистане.
3. Охота в Амурской тайге.
4. На свадьбе в клубе.
5. Электрификация железных дорог в Польше.
6. Крупнейшая ГЭС в Азии.
7. Открытие Всесоюзной художественной выставки.

●

«Новости дня», № 7.

Монтаж режиссера С. Репникова; главный редактор В. Осьминин; операторы: А. Колошин, Н. Долгов, О. Зекки, И. Грачев, М. Прудников, Д. Рымарев, Л. Арзуманов, Г. Асатиани, И. Гутман, Ю. Леонгардт.

Сюжеты:

1. Расширенное заседание бюро Всемирного Совета Мира.
2. Празднование 10-летия освобождения Варшавы.
3. В теплицах Туркснба.
4. Недостроенные дома (критический сюжет).
5. Ансамбль старейших колхозников.
6. Личное первенство Советского Союза по конькам.

●

«Новости дня», № 8.

Монтаж режиссера М. Славинской; главный редактор В. Осьминин; операторы: И. Беляков, С. Гусев, Б. Макасеев, Р. Халушаков, А. Щекутьев, Я. Марченко, Г. Симонов, С. Ковалева, Н. Виноградский, М. Оцеп, Г. Голубов, А. Листвин, Е. Яцун, А. Истомин, А. Кочетков, А. Савин, В. Цитрон, К. Пискарев.

Сюжеты:

1. Открытие Второй сессии Верховного Совета СССР.
2. Добыча руды открытым способом.
3. Новый ледокол.
4. Отстающая МТС (критический сюжет)
5. На дрейфующей станции «Северный полюс-3».
6. Открытие нового моста через Дунай.
7. Состязания по зимним видам спорта.

●

«Новости дня», № 9.

Монтаж режиссера З. Тулубьевой; главный редактор В. Осьминин; операторы: И. Беляков, Р. Халушаков, А. Щекутьев, Л. Зайцев, В. Штатланд, М. Попова, М. Силенко, В. Цеслюк, А. Сухомлинов, В. Придорогин, А. Воронцов, Л. Михайлов.

Сюжеты:

1. Вручение верительных грамот Чрезвычайным и Полномочным послом Китайской Народной Республики в СССР.
2. За дальнейший подъем животноводства (подборка):

а) интервью с председателем колхоза им. Сталина, Чувашской АССР, т. Коротковым;

б) опыт колхоза «Путь новой жизни», Московской области;

в) опыт совхоза «10 лет Октября», Московской области.

3. Трактористка Галя Шелкович.
4. На строительстве Новосибирской ГЭС.
5. Воздушное сообщение между Москвой и Тираной.

6. Против возрождения немецкого вермахта.

7. Соревнования по конькам в Пхеньяне.

8. Любители подлёдного лова рыбы.

●

«Новости дня», № 10.

Монтаж режиссера З. Тузовой; главный редактор В. Осьминин; операторы: И. Беляков, Л. Михайлов, А. Щекутьев, П. Касаткин, Л. Котляренко, В. Фроленко, Ю. Бородяев, А. Грек, Л. Зайцев, И. Филатов, В. Комаров, А. Крылэв, П. Шлыков, С. Коган, А. Лаптий, Б. Макасеев, А. Хавчин, В. Штатланд.

Сюжеты:

1. Вручение верительных грамот Чрезвычайным Посланником и Полномочным Министром Дании в СССР.

2. Торжественный вечер, посвященный пятой годовщине со дня подписания Советско-Китайского Договора о дружбе, союзе и взаимной помощи.

3. Советский народ единодушно одобряет решения Второй сессии Верховного Совета СССР (подборка):

а) собрание на Московском автозаводе им. Сталина;

б) собрание в колхозе «Первое мая», Московской области.

4. Передовые металлурги Магнитогорска.

5. Строительство завода сборных железобетонных конструкций и деталей.

6. Новая электростанция в КНР.

7. Новый Дворец физкультуры в Харькове.

8. Заключительный концерт 5-го Всесоюзного смотра художественной самодеятельности учащихся трудовых резервов.

●

«Новости дня», № 11.

Монтаж режиссера Е. Вертовой; главный редактор В. Осьминин; операторы: Л. Зайцев, М. Оцеп, И. Филатов, А. Хавчин, С. Сыпневский, И. Гутман, А. Листвин, А. Воронцов, Г. Амиров, К. Белов, А. Казначеев, В. Шмыров, С. Скраливецкий.

Сюжеты:

1. На целинные земли.

2. На Березниковском калийном комбинате.

3. Применение радиоактивных веществ в медицине (интервью с членом-корреспондентом Академии медицинских наук Г. М. Франком).

4. На первенство РСФСР по лыжному спорту.

5. Платья из новых видов шелковых тканей.

6. Текстильный комбинат в Пхеньяне.

7. Декада белорусского искусства и литературы в Москве.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Наука и техника», № 3.

Режиссер выпуска К. Когтев.

Сюжеты:

1. Тайна больших глубин (режиссер Г. Чернецова; операторы: Н. Зенкевич, А. Кудрявцев).

2. Новаторы станции Усад (режиссер С. Гельман; оператор А. Аптекман).

3. Фотогастрограф (режисер С. Комар; оператор В. Симбирцев).

4. Снегомет (режиссер Г. Чернецова; оператор М. Меркель).

Главный редактор В. Н. ЖДАН

Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Г. Д. КРЕМЛЕВ (ответственный секретарь), К. С. КУЗАКОВ, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, И. А. ПЫРЬЕВ, Н. К. СЕМЕНОВ

Оформление художника М. М. Милославского

Технический редактор Л. И. Гориловская

Адрес редакции: Москва Д-40, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.

А 00374. Сдано в производство 21/II 1955 г. Подписано к печати 12/IV 1955 г. Формат бумаги 70×108 1/16. Печатных листов 8 (условных листов 11,65). Учетно-издательских листов 12,206. Тираж 15.000 экз. Зак. № 489.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова, Москва. Пушкинская пл., 5.

40 29 АПР 1955
10 руб.
=5691

Всесоюзная
Книжная палата
Обязат. экземпл.
1955 г.